شعرية كفافى



تأليف
جريجورى جوزدانيس

ترجمة وتقديم
رفعت سلام

المشروع القومي للترجمة

221

المشروع القومى للترجمة

شعريَّة كفافى

النَّصِّيَّة - الشَّبَقِيَّة - التَّاريخ

المؤلف

جريجورى جوزدانيس

ترجمة وتقديم

رفعت سلاَّم



٢٠٠٠

الترجمة الكاملة لكتاب

Gregory Jusdanis,

The Poetics of Cavafy,

Textuality, Eroticism, History,

PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1987,

هذا الكتاب .. والبديهيات الضائعة

يمثل هذا الكتاب – في الأصل– أطروحةً أكاديميةً، نال بها مؤلفها درجة الدكتوراه من إحدى الجامعات البريطانية. لكن الكتاب/ الأطروحة يقدم– منهجيًا – عدداً من الدروس الهامة، نقديًا وثقافيًا، التى قد لا تكون جديدةً معرفيًا فى ذاتها؛ لكنها جديرة بالاعتبار والتأمل العميق، فى علاقتها بواقعنا الثقافى عامةً، والنقدى على وجه الخصوص .

لا يدَّعي المؤلِّف– منذ العنوان حتَّى السطر الأخير– أنه يدرس "شعر" كفافي؛ فهى مهمة يدرك صعوبتها الشديدة، لتعدد أبعاد التجربة الشعرية، التى يستحق كل منها دراسةً قائمةً بذاتها. ويكتفى بتقرير أنه يدرس أحد هذه الأبعاد فحسب، "شعرية كفافي"؛ لا عن تواضع ذاتي، بل عن إدراك موضوعى لما هو ممكن علميًا وعمليًا على نحو جاد، بلا استعراض أجوف للعضلات .

لن نجد– بالتالى– استباحةً لكفافى وشعره، وأحكامًا عـامةً ، أو مطلقة ، لن نجـد– وهو الأهم– حضور الذات النقدية يحتل المشهد الكتابى، بطلاً وقاضيًا أرعن ، ويزيح المبدع وإبداعه إلى الظل الضمني. فالكتابة النقدية – هنا – ليست بحثًا عن إثبات الذات ، وإشهاراً وتأكيداً وتضخيماً لها على حساب الموضوع، بلا مرجعية سوى الذات نفسها، والكاتب – هنا – لا يغتصب دور القاضى (كما المعتاد فى نقدنا الحديث والمعاصر)، ليشبع هوايته فى إصدار الأحكام ، وسن معايير الصواب والخطأ والانحراف على نحو عشوائى مزاجي انطباعى ، كما لا ينتحل دور الواعظ الدينى أو المبشر بالأخلاق الحميدة ، أو يمتشق راية الدفاع عن تقاليد المجتمع ضد الإبداع والمبدعين (تلك أمور عفا عليها الزمن فى الثقافات الأخرى، ويعرفها كاتبونا جيداً، لكنهم يعجزون عن الانسلاخ منها) .

يعرف الكاتب – هنـا – دوره جيداً ؛ فلا يمتطى النص إلى غاياته الذاتية ، ولا يجعل منه مناسبةً للإفتاء والافتئات النقدى أو الاجتماعى أو الأخلاقى (ناهيك عن الدينى)، كما لا يُسقِط عليه تأملاته و"نظرياته" المتفاوتة.

إنه يدرس النص بحثًا عن البُعد المعين المشغول به ، مدججًا بمعرفة شمولية وعميقة بكل ما كتبه الشاعر ، شعرًا ونثرًا ، وما تُرجِم وما لم يُتَرجَم من أعماله المتناثرة فى الزمان والمكان ، وما كُتب عنه باللغات المختلفة، وما كُتب فى الموضوع - كموضوع، أو إحدى زواياه - منذ القرن الثامن عشر حتى الآن ، والنظريات الجمالية منذ الرومانتيكية حتى التفكيكية. وهى معرفة تتجلَّى - بحثيًا - فى تأصيله للملامح المختلفة لشعرية كفافى ، والمقارنة ، وكشف العلاقات ، وإضاءة الجذور ، بلا نزوع تعليمى أو استعراضى .

لا استلاب إزاء النص ، كما لا انهماك فى إعادة إنتاج النظريات النقدية الحداثية، ولا ارتباك أمام التحليل النصى وفقًا لهذه النظرية أو تلك، وإسقاط القواعد النظرية ميكانيكيًا على النص الإبداعى ، الذى يصبح مجرد مناسبة وأداة لإثبات ذات الناقد وذات النظرية على حساب النص.

دروس مضيئة يطرحها الكتاب بلا طنطنة أو شنشنة ، تقدم معرفةً جديدةً لا بالموضوع فحسب ، بل بكيفية المعالجة النقدية أيضًا ، بلا ادعاءات أو عجرفة أو معاظلة .

رفعت سلاَّم

القاهرة ٢٢ يوليو ١٩٩٩

عـــرفـَــان

يرتكز العمل الحالى على أطروحتى للدكتوراه التى اكتملت عام ١٩٨٤ بجامعة برمنجهام ، لقد كنت سعيد الحظ بأن يشرف علىَّ «مرجاريت أليكسيو» – وهو باحث ذو تمكن نادر من التراث اليونانى – الذى تابع كل مرحلة من الأطروحة بتفان، واندفـــع – وقت الحـاجـة – إلى الدفـاع عنهـا ، وفى المراحل المبكرة تمت قـراءة العـمل من قبل «ديمـيـتـريس ديمـيـروليس» و «ديميـتـريس تزيوفـاس» و «ماريانا سـبـاناكى» و «ماريا كاكافوليا » و «بيتـر بيرج» و «إلزى ماثيوبولوس» ، وقدم كلٌّ منـهم– أو منهن– النصيحة الصدوقة ، وسوف أستفيد دائما من المناقشات التى جرت مع هؤلاء الأصدقاء ، وقرأ «دونالد بريزيوسى» و «ميشيل هيرزفيلد» المخطوط وشجعانى على السعى إلى نشره ، وساعدنى «ألكسندر نيـهـامـاس» فى المراحل الأخيـرة بأسـتـاذيته فى النظرية الأدبيـة وكفافى، وكان «روبرت براون» المفعم بالحيوية (من مطبعة جامعة برنستون) مُشجعًا وفـعـالا بما يدعـو إلى الإعـجـاب من الإذعـان الأولى للمـخطوط حـتى نشـره، ووضع «فاسيلى لامبوروبولوس» كفافى فى مكانته الموضوعية لى، وأشكر والدىَّ على دعمهما الأخلاقى والمالى والتـفـهم الذى أبدياه ، وقد راجعت زوجتى «جوليان أندرسون» ، كل كلمة من هذا الكتاب بعناية رقيقة على حساب عملها فى أغلب الأحيان، وإننى لممتن بعمق لمجلس أبحاث العلوم الاجتماعية والإنسانية بكندا على منحة دراسة الدكتوراه الكريمة التى مكنتنى من البحث المخصص لهذا الكتاب ، وأود أن أشكر مكتب الأبحاث وتطوير الدراسات العليا بجامعة إنديانا على مساعدته المالية فى تكاليف الطباعة، وإننى مدين لمطبعة جامعة برينستون وشاتو ووندوز للسماح لى بإعادة طبع ترجمات كفافى من كتاب P. Cavafy, Collected Poems.C ، ترجمة «إدموند كيلى» و «فيليب شيرارد»، تحرير «جورج سافيديس» ؛ ولـ «هاركورت يوفانوفيتش» ومطبعـة هوجـارث للسماح لى باقتبـاس قصـائد من قصائد كفافى «المرفوضـة» والمنشورة بعد وفـاته فى The Complete Poems of Cavafy ، ترجمة «راى دالفين» .

تقديم

يلقى الأدب اليونانى الحديث اهتمامًا هامشيًا من جانب الممارسة النقدية المعاصرة، ويحتل مكانةً من الدرجة الثانية فى التراث الأدبى لأوربا الغربية وأمريكا الشمالية ، إنه موضع اهتمام فاتر - إن لم يكن متعاليًا - من جانب النقاد الذين يريدون توسيع منظورهم المتمركز على الذات الإنجليزية ، وقد كتبت هذه الدراسة فى سياق - وضد - هذا الخوف من الأجنبى ، وتتناول شعرية الشاعر اليونانى قسطنطين كفافى. ويكمن أحد أهدافها فى رؤية كيف ترتبط شعرية كفافى بنظريات الفن والأدب فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين فى أوربا الغربية ، ومنهجها - بالضرورة - هو المنهج المقارن ، على أساس أن كفافى- أكثر من أى شاعر يونانى آخر فى عصره - قد عمل ضمن سياق الشعرية الأوربية. ففيما كانت مادته هى اليونان، والإسكندرية الحديثة أو العالم الهيلِّينستى ، فإن دعاواه الجمالية كانت ذات منابع أوربية ، وذلك ربما يفسر - جزئيًا - العداء الذى أثاره شعره وسط معاصريه ، والقبول المتأخر لإنجازه فى ترسانة الأدب اليونانى ، ويشتهر كفافى الآن باعتباره أحد الشعراء البارزين اليونانيين ، لكن شعره لقى- خلال حياته - الازدراء والتجاهل من جانب معظم النقاد والناس العاديين .

لقد قدم كفافى إلى جمهوره القارئ- بوضوح- شعرًا وشعريةً غير متوافقين مع الأفكار الأدبية الشائعة فى ذلك الحين فى اليونان ، أدرك كفافى الأدب بمعان شكلانية ، فى حين لم يكن «الأدب» قد تطور بعد كتقليد مستقل فى اليونان ، ولم تكن القصيدة تعامل كشىء مستقل فى ذاته ، وكان من النادر أن تخضع النصوص الأدبية للتقييم فى ذاتها لا وفقًا للوظائف التى أدتها فى الجدل اللغوى بين النزعة الصفائية والنزعة الديموطيقية ، وفى المناقشات العامة حول هوية اليونان ، وعلى هذا الأساس يختلف تطور الأدب فى اليونان - بصورة جذرية - عنه فى أوربا الغربية ، فللأدب وظيفة أيديولوجية، ولم يتم النظر إليه كشكل خالص ، وبذلك لم يكن ثمة سياق مستقبل

لشعر كفافى ، كان يكتب قصائد حداثية استبطانية فى زمن كان القارئ اليونانى يطالب بشعر وطنى (إن لم يكن ذا نزعة قومية) رومانسى، وبينما كان معاصروه فى اليونان ينأون بأنفسهم عن التيارات الأدبية الحديثة فى أوربا كان يكرس نفسه - فى الإسكندرية - لشعرية مستمدة، إلى درجة كبيرة ، من النزعات الرمزية والجمالية والحداثية .

ورغم أن الشعرية قد اكتسبت حضوراً واسعًا فى النقد الأدبى خلال العقود القليلة الأخيرة، فقد لقيت التجاهل بشكل واسع فى الخطاب النقدى اليونانى الحديث. والنقد الكفافى ليس استثناءً ، لقد تم تقديم كفافى الشبقى والسياسى والتعليمى والتهكمى والأسطورى وما لا حصر له من شخوص كفافية ، لكن ما من أحد قد استكشف الهموم الشعرية والجمالية فى إنجاز كفافى، حقا ثمة من تشكك حتى فى وجودها، فتيموس مالانوس- أحد النقاد الأوائل للشاعر- يستبعد على نحو قطعى وجود قضايا نظرية فى شعره : «إننى أؤكد لم يكن منظِّرًا للشعر (بالمعنى الذى نضفيه على الكلمة عندما نفكر- مثلا- فى مالارميه) ، بقدر ما كان [نظريًا] على نحو ما كان ضروريًا ليجعل اختلافه عن الآخرين واضحًا (Lehonitis,1942:10) ، ورغم أن كفافى لم يكرس نفسه للبلورة المنهجية المتسقة لرؤاه الجمالية - على العكس مما فعل «كولريدج» و «بودلير» و «مالارميه» و «إليوت» - فإن عمله الشعرى والنثرى يكشفان توجهًا واضحًا نحو الشعرية ؛ فالكثير من مقالاته وملاحظاته مخصصة لموضوعات من قبيل التكوين الشعرى ومفهوم الرمز وطبيعة التقليد الأدبى واللغة ، وفضلاً عن ذلك فالكثير من القصائد مهمومة بهذه الموضوعات وغيرها من الموضوعات المشابهة ، وعلى هذا الأساس يمكن وصف شعر كفافى كوعى بالذات ، بقدر ما هو واع بذاته كفن ويتأمل إشكاليات الفن والأدب ، (هذا البعد من شعر كفافى سيكون موضع نقاش أكثر اكتمالا فى الفصل الثالث) ، وكما يذكر «فيرون ليونداريس» ، فإن كفافى «يتحدث عن الشعر أكثر من أى شاعر يونانى آخر» (1983:27) ، ويشير «ليونداريس» إلى أن ثلث القصائد تتخذ من الشعر والفن موضوعاً لها ، ومع ذلك فإن ثلثًا آخر يتناول الشعرية بصورة غير مباشرة بالتعامل مع موضوعات متصلة بها، مثل الإلهام والخيال والمصدر الأدبى والتأثير والكتابة والخطيئة والقراءة .

باختصار، فإن العمل الشعرى لكفافى مهموم بعمق بالشعر : إنتاجه ووظيفته ومكانته فى العالم ، ويبدو – من ثم – مثيراً للدهشة أن الشعرية ، رغم هيمنتها على عمل كفافى ، قد تم تجاهلها بإصرار من قبل النقد الكفافى[(١)] ، والواضح أن نقاد كفافى الأوائل قد عملوا ضمن تقليد أدبى لم يحدد الشعرية كموضوع جدير بالمعرفة .

ومن الضرورى أن أحدد المصطلحات التى سأستخدمها؛ وعلى نحو عام، فإننى أستخدم الشعرية لتعنى نظرية للأدب تبحث عن معرفة منهجية للأسس الكامنة وراءها . فهى تحدد الأدب وفروعه ، كما ترسى– أيضًا– المعيار والمقاييس التى يتخذ الأدب من خلالها معنى وقيمة ، وعلى ما يشير إليه «تزفيتان تودوروف» ، فإن الشعرية لا تفترض قراءة نهائية أو وصفًا لعمل معين، ولا تعد بتسمية رسالة النص ، بل تستكشف القوانين التى تحكم إنتاج الأدب (7 :1981) ، الشعرية تهتم بقدرات الخطاب الأدبى ؛ فهى تمايز بين الشفرات الخاصة بالأدب وشفرات الفنون الأخرى، مثل الرسم والعمارة والرقص . بمعنًى آخر ، فإن الشعرية تقدم نظرة فن معين – الأدب – فى عالم الفنون .

لكن كيف يمكن لهذا المفهوم أن ينطبق على عمل شاعر لم يسجل أية نظرية للأدب متسقة وواعية بذاتها، بل أحيانًا ما استخدم مصطلحى «الفن» و «الأدب» بصورة

(١) يرجع ذلك – بصورة أولية – إلى أن الشعرية لم تكن قد وجدت – كموضوع جاد للبحث – فى الخطاب النقدى اليونانى الحديث ، وفى هذه الحالة ، فليس النقد الكفافى استثناء . حتى عندما كان نقاد كفافى يشيرون إلى هذا المفهوم ، فلم يكونوا يقصدون نظرية فى الأدب ، بل التقنيات الأسلوبية والشعرية . فعلى سبيل المثال، يخصص «ميهاليس بيريديس» فصلاً لشعرية كفافى، ويحدد المصطلح: «الشعرية هى فن تجسيد الرؤية الشعورية والذهنية للشعراء فى نظام (259 :1948) ، وهى صياغة غامضة ، لكن مناقشته تكشف أنه يعنى بالشعرية تقنيات كفافى الشعرية ، من قبيل تلاعبه بالتكرار واستخدامه للمقطع ونمط تعبيره الدرامى . ويستخدم «تيلوس أجراس» المصطلح على نحو مشابه فى مقالته عن كفافى ؛ فتحت مقولة «الشعرية» يحصى «أجراس» عدد الاستعارات والتشبيهات والكنايات والصفات ، فقط من أجل اكتشاف حقيقة غيابهم لدى كفافى ، رغم أنهم يشكلون – من وجهة نظره – أدوات الشاعر الرئيسية ، وهذا الاكتشاف يجبره على سؤال كيف يمكن لشاعر أن يؤلف قصائد بدون هذه الأدوات الشعرية القياسية ، ومثل هذا السؤال – على أية حال – لا يتصل بالشعرية (رؤى كفافى عن الأدب) ، بل بالأسلوب (كيف تؤدى قصائد كفافى وظيفتها شعريًا) ، ويستخدم «إدموند كيلى» – أيضاً – المصطلح بدون تحديده بدقة ، فلدى مناقشته لإدراك كفافى المتغير للإسكندرية ، يشير «كيلى» إلى أن تحويل هذا الرمز من عامل ذاتى ، سببى ، مراجعة تطور كفافى بهذه الخصوص تمنحنا نظرة نافذة فى شعريته ؛ لأن ما انبثق من العملية كان الصوت الشخصى والهم الرئيسى لشعره الناضج معًا (24: 1976) . ويتقصى «كيلى» – من بعد – هذا التطور الذى تضمن رفض الخيال الرومانتيكى وتحاشى النزعة الجمالية ، لكن أية نظرة نافذة فى الشعرية هى هذه ؟ فهذا التحليل المصاغ على هذا النحو يتعلق بتطور نمط كفافى فى التعبير وتطور رمز الإسكندرية لديه ، لكنه لا يتعلق بمفهوم كفافى لهذه المشاكل .

تبادلية ؟ من الواضح أن ذلك غير ممكن، ولهذا فعندما أشير إلى شعرية كفافى فإننى أعنى نظرة كفافى للظاهرة الأدبية وفرضياتها الضمنية الكامنة، ولا أستهدف – بذلك – صياغة نظرية كفافى للأدب، بل إضاءة أفكار كفافى عن الأدب والفن الكامنة فى الكثير من نصوص الكتابة من قصائد ومقالات ورسائل وملاحظات شخصية وهوامش ، وذلك ما يفضى– على أية حال – إلى عقبة كبرى، هى– بالتحديد– عقبة دمج هذه المادة فى إطار يسمح بمناقشة تلك العوامل المستخدمة فى إنتاج الأدب ونشره واستهلاكه . بمعنًى آخر، فإن البحث فى شعرية كفافى يتناول– بالضرورة– تلك المفاهيم المتضمنة فى الفعل الأدبى، وينبغى أن نأخذ فى الاعتبار صورة المؤلف، ومفهوم القصيدة، وأثرها على المتلقين ، ووظيفة اللغة ، وموقف المتلقين ، ودور التقاليد ، ومكانة العمل [الشعرى] فى العالم ، وثمة نموذجان نظريان يفتحان إمكانيات جديدة .

يرتكز الأول على مخطط «م. أبرامز» للتوجهات الأربعة المختلفة للنظريات النقدية، كما صاغها فى *«المرآة والمصباح»* ، يكشف «أبرامز» – فى المقدمة – أن الخطابات النقدية كلها تمايز أربعة عناصر فى موقف كلى للعمل الفنى (7 :1953) أولاً: هناك النتاج ذاته –العمل . الثانى: هو الفنان الخالق لهذا النتاج ، ويخاطب عمل الفنان متلقين . العامل الثالث: يمكن أن يتألف من مستمعين أو قراء أو مشاهدين. الرابع : إن العناصر الثلاثة الأولى موجودة فى العالم أو الكون الذى يتألف من بشر وأحداث وأفكار ومشاعر وأشياء مادية ووقائع وماهيات فوق متناول الحواس (ص٦) . ورغم أن أية نظرية تأخذ فى الاعتبار العناصر الأربعة مجتمعة ، إلا أنها تميل –فى الغالب– إلى شرح وتحليل وتصنيف الظواهر الجمالية من منظور عنصر واحد فحسب .

ويمكن استعارة عناصر «أبرامز» الأربعة واستنباط نموذج لاستنطاق شعرية كفافى (أو أى شاعر آخر) يتألف النموذج من أربعة عناصر: الفنان، والعمل، والمتلقين، والكون. ويمكن للمرء أن ينتهى إلى أن نظرية الأدب ينبغى– من أجل أن تكون شاملة على نحو معقول– أن تناقش العناصر الأربعة كلها . وعلى نفس النحو ، عندما يقوم النقاد بتحليل شعرية شاعر معين ، فينبغى أن يدرسوا أفكار هذا الشاعر أو مفهومه لكل عنصر ، ولابد من تنظيم المادة على أساس المقولات الأربع لتبدو شعرية الشاعر كمركَّب من رؤاه لهذه الموضوعات .

والنموذج الثانى مستمد من صياغة «رومان ياكوبسون» لمفهوم فعل الاتصال اللفظى على ما تم تحديده فى بحثه الأولى «اللغويات والشعرية» . وحتى يوضح «ياكوبسون» حجته على أن اللغويات مرتبطة بالشعرية ومتضمنة فيها فإنه يخطط العوامل الستة المستخدمة فى الاتصال، ووفقًا لياكوبسون فإن الفعل اللفظى النمطى يتحقق على النحو التالى : « فالمخاطِب يرسل رسالة إلى المخاطَب ، وتتطلب الرسالة – لتحقيق فاعليتها– سياقًا ترجع إليه، وشفرةً معروفة، كليًا أو جزئيًا، لدى المخاطِب والمخاطَب ، وأخيرًا اتصالاً؛ قناة فيزيقية وتواصلاً نفسيًا بين المخاطِب والمخاطَب، يمكنهما من الدخول والبقاء فى حالة تواصل (15 :1981) ورغم أن واحداً من هذه العناصر الستة قد يلعب دوراً أكثر هيمنة من العناصر الأخرى فى موقف لغوى معين إلا أن العوامل الستة كلها ينبغى أن تكون فاعلة من أجل تحقيق اتصال فعلى، ولابد من التأكيد على هذه النقطة الأخيرة ، حيث يكمن المعنى– بالنسبة لياكوبسون– فى الفعل الكلى للاتصال ، الذى يتضمن العوامل الستة كلها فى العملية. ها هنا تكمن إحدى المميزات الرئيسية لنموذج ياكوبسون: التمييز بين الوظيفة الفردية لكل عامل مع التأكيد على كلية الفعل .

ويمكن لصياغة « ياكوبسون » المفهومية ذات التوجه اللغوى – التى تتناول تبادل الرسائل اللفظية – أن تُنقل إلى مجال الشعرية ، لتفسير انبثاق المعنى الشعرى ، وفى مثل هذا السياق المتعدد الأبعاد يمكن للمعنى الشعرى أن يبدو نتيجةً لتفاعل العوامل الستة كلها ، لا لوظيفة واحدة فحسب؛ ذلك أن الشعر يمكن أن يُدرَك لا كإبداع للشاعر ببساطة ، ولا كنص موجود على صفحة، أو كاستقبال للقارئ ، أو كنسخة من واقع خارجى، بل كعملية مركبة تستخدم العوامل الستة كلها . وينبغى للشعرية التى تدرس هذه العوامل الحاكمة لإنتاج الأدب أن تبحث كل هذه العوامل ، ولنفس السبب فإن شعرية كفافى ليست متشكلةً بمعزل عن مفهومه للشعر أو الشاعر أو أى عنصر منفرد آخر ، بل من مجموع رؤاه وتصريحاته عن الفعل الكلى للإنتاج الشعرى والنشر والتلقى .

وبالمقارنة، يقدم نموذج «ياكوبسون» رؤيةً أكثر شمولية للمجال الأدبى من نموذج «أبرامز»، ومرشداً أكثر ملاءمةً لتصنيف المادة المتاحة، فهو يستحدث عاملين يزيدان على مخطط «أبرامز»، والأهم أنه يؤكد على كلية الفعل الذى تنطوى عليه العوامل الستة كلها. ولاستنباط نموذج لدراسة شعرية شاعر– بالاستفادة من أساس نموذج «ياكوبسون» – يمكن للمرء أن يصوغ عوامله الستة المستمدة من اللغويات، مع ستة

عوامل مماثلة- تقريبًا- مستمدة من المجال الأدبى، وفى مثل هذه الترجمة لنموذجه يصبح المخاطِب هو الشاعر والمخاطَب هو المتلقين والرسالة هى الشعر والشفرة هى اللغة والاتصال هو التقاليد وأخيراً السياق هو العالم(٢)، وبذلك يمكن وصف الحدث الأدبى باعتباره فعلاً يقع فى العالم عندما تنتقل نصوص معينة من مؤلفٍ ما إلى متلقين، وتُقرأ وفقًا لشفرات وأعراف لغوية معينة وممارسات قرائية قدمتها التقاليد الأدبية اتصالا ثقافيا بين المتحاورين يضمن تواصلاً فعالا(٣)، وبدراسة كيف صاغ كفافى هذه العوامل الستة الكبرى ، وحشداً من المفاهيم الثانوية، فإننى آمل أن أقدم دراسة شاملة لشعرية كفافى .

ولذلك - على أية حال - نقيصة تخص كل المناهج الموجهة بصورة تزامنية ، فرغم أن النموذج يسمح منهجيًا - من خلال دمج مفهوم التقاليد - ببعد عبر زمنى فى نظام الشعرية ، فإنه لا يتيح سوى مجال محدود لتحديد مكان شعرية كفافى ككل فى التاريخ الثقافى، ومثل هذا الحذف يقدم لنا كفافى- فى الواقع - بلا تقاليد ، ولتفادى ذلك فسوف أضع أفكار كفافى عن الإشكاليات المشابهة فى سياق الفكر الأوربى الخاص بالقرنين الأخيرين، وسوف أقدم- فى ذلك- عينةً نموذجيةً من كل عامل ، وأقارن أفكار كفافى بالاهتمامات النظرية المماثلة لدى الشعراء والكتاب الآخرين، مع اهتمام خاص بالخطابات الأدبية للرومانتيكية والرمزية والجمالية والحداثية، ولا يكمن هدفى فى كشف التأثيرات أو تقصى المصادر، بل رسم خريطة للعلاقات، وبالتالى توضيح انتساب كفافى إلى هذا التراث الأدبى العريض .

(٢) لا يستهدف هذا النموذج المقترح التوافق الدقيق مع نموذج «ياكوبسون»، حيث لا تكمن غايتى فى تطبيق نظريته على نصوص كفافى؛ فصياغته المفهومية- على العكس- مفيدة فى تقديم إطار بنائى لتصنيف مادتى. ورغم اختيارى لهذه العوامل المتفاعلة لنموذجى على أساس نموذج «ياكوبسون» فقد عدلتُ كل عامل على نحو ملائم، ويمكن أن يكون هذا النموذج مفيداً-أيضًا- فى دراسة شعرية الشعراء الآخرين، فيمكن أن يساعد فى تنظيم أفكارهم عن الفن والأدب لتتخذ نسقا يمكن- بالمقابل- أن يخضع للتحليل، ويكون موضع مقارنة مع شعرية مؤلفين آخرين .

(٣) من أجل نقد نموذج «ياكوبسون» من منظـور سيميوطيقى، انـظر مقالتنا "The Poetics of Roman Jakobson : Aesthetics or Semiotics, in Semiotics 1984, ed.John Deeley (Boston : University Press of America, 1985).

ويطرح هذا المنهج مشكلات إضافية، حيث لا يتمتع تعريف هذه الحركات بالقبول العام. وأكثر التعريفات الأربعة استعصاءً- على نحو مشهور- هو الرومانتيكية ، كمصطلح موضع خلاف دائمًا. ويتراوح المدى العريض للآراء المتعلقة به بين رفض "آرثر لفجوى" التام للرومانتيكية كحركة منفردة وموحدة، وتأكيد "رينيه ويليك" على الخصائص العامة للرومانتيكية (Lovejoy,1975; Wellek, 1975)، وتذكرنا هذه المجادلات وغيرها بأن خطوط التمييز بين الحركات ليست بالضرورة صارمة أو مطلقة، وهي فكرة كثيرًا ما ينساها نقاد كفافي، وهم يحاولون تعيين مكانة كفافي في التاريخ الأدبي. ويتبدى تطور كفافي كعملية نضوج؛ فقد تطور الشاعر كالحشرة خلال كل حركة، متخلصًا- عند دخوله حركةً جديدة- من تأثير السابقة، إلى أن حقق «صوته الناضج». ويماثل هذا النهج تمامًا كتاب "Efodos sto Skotadi" ليهاليس بيريس الذى يرسم فيه خريطةً لـ «المغامرة الفنية والشعورية» لكفافي، من خلال تحليل ثلاث قصائد منشورة بعد وفاته تمثل المراحل الثلاث لعمل كفافي الشعري: «الأولى: المبكرة تمامًا أو الرومانسية. الثانية: الانتقالية أو الرمزية. الثالثة: الناضجة أو الواقعية» (10 :1982) ، وعلى نفس النحو ترى «سونيا إيلينسكايا» تطورًا ذا مراحل ثلاث لدى كفافي من الرومانتيكية إلى الرمزية وأخيرًا الواقعية (20 :1983) .

وتقيد النقاد الأوائل بالنهج البيوجرافي ، وإن كانوا أقل انشغالاً بالأنماط الصارمة ؛ فقد رأوا تحولات شعر كفافي أو شعريته كجزء من عملية نضوج الشاعر التي هجر خلالها تأثيرات حركات معينة وتقبل تأثيرات هذه أو تلك، وقد أكد «بيتر بيين»- على سبيل المثال- على نبذ كفافي للرومانسية الأجنبية التي تعهدها خلال شبابه، وتحاشيه التالي لـ «التشبع المفرط بالمناهج الأوربية الغربية» (33 :1964) ، وعلى نفس النحو، يلاحظ «إدموند كيلي» أن كفافي قد تجاهل النهاية الميتة لجمالية القرن التاسع عشر، رغم إضافته أن كفافي قد عاد إليها في أخريات حياته (25 :1971) . ويرفض «روديريك بيتون» - على نفس النحو- الحركة الرومانتيكية كلها، زاعمًا أن «كفافي لم يكن لديه الوقت للرومانتيكية» (526 :1981) .

والمشترك بين مفاهيم هؤلاء المؤلفين عن العلاقة بين كفافي والتراث الأدبي لا يكمن في الافتراضات البيوجرافية فحسب ، بل- أيضًا- العضوية، وذلك ما يعني أن هذه الحركات الأدبية قد اعتُبرت كيانات عضوية مغلقة على ذاتها وقابلة للتحديد

بسهولة، وخلالها يتطور الشاعر فى نمط منطقى لقابلية الاكتمال ، ومع ذلك فالنظر إلى شعرية كفافى كتطور غنائى لهو نظر متصلب ومختزل فى النهاية؛ ولهذا فإننى أنوى توضيح تعدد أبعاد شعرية كفافى بإبراز، لا تطوره نحو النضج الشعرى، بل العلاقة بين أفكاره وأفكار هؤلاء الشعراء والمفكرين الأوربيين الآخرين. وعلى هذا النحو سيمكننا الإشارة إلى الحضور المتزامن للعناصر المختلفة والمتصارعة، وبحث التناقضات والتضاربات، ومع ذلك فإننى أؤكد- رغم رفضى تحليل شعرية كفافى من منظور التطور الفنى الشخصى للشاعر-أنى لا ألاحظ تخلى كفافى عن بعض الملامح الممثلة لخطاب خاص مثل المفهوم التراثى للإلهام، أو أنماط التعبير الموجهة بصورة غنائية، أو فكرة الرمز، وأمل- بدلاً من ذلك- أن يتفادى منهجى الاستخلاصات السطحية ، من قبيل أن كفافى لم يكن لديه وقت أو أنه تعالى على الرومانتيكية ، وكان - بذلك - قادراً على تجنب أو رفض نسق كامل من الافتراضات الأساسية بالنسبة للفن والأدب الأوربيين .

يبقى ذلك - على أية حال- دعوى عامة لدى النقد الكفافى، وذلك ما يتعارض مع الموقف النقدى الراهن الذى يكمن فى أن الثقافة الحديثة إما أنها انتصار للرومانتيكية أو استمرار لها ، إن فكرة أن الحداثة ما هى إلاَّ حلقة تالية للدعاوى المهيمنة للرومانتيكية- أكثر من كونها تمرداً ضدها- تصبح الآن ابتذالاً فى الخطاب النقدى. فقد لاحظ «بودلير» مبكرًا- عام ١٨٤٦- أن «من يقول رومانتيكية إنما يعنى الفن الحديث» (90 :1923). وأكد ذلك الكُتّاب التالون فى مجالات مختلفة، فكثيراً ما يركز «ريناتو بوجيولى» فى كتابه «نظرية الطليعة»- على تلك الملامح الخاصة بالرومانتيكية، التى استمرت فى الحداثة. وينتهى «مالكوم برادبيرى» - فى مقدمته لكتاب «الحداثة»- إلى أن هذه الحركة الأدبية قد تطورت من الرومانتيكية (29-26 :1976) ، ويؤكد «والتر أونج» - فى «البلاغة والرومانس والتكنولوجيا» - على أننا ما نزال نعيش فى الحقبة الرومانتيكية، وسنظل كذلك خلال المستقبل المنظور (20 :1971) ، ويلح «كليمنت جرينبرج» - فى كتابه عن موضوع الرسم الحداثى- على أن الحداثة احتوت التراث بدلاً من التمرد عليه: «لاشيء يمكن أن يكون أبعد عن الفن الأصيل لزماننا من فكرة قطع الاستمرارية» : (77 :1973) .

وفى ضوء هذه المناقشات سيبدو – بالنسبة لكفافى – أقرب إلى الشذوذ – أن يكون قد نبذ حركةً بكاملها ، على نحو فردى، ثم مضى فى أفق الحركات التالية ، وبدلاً من محاولة تحديد متى وكيف اقترن كفافى أو هجر الرومانتيكية أو الرمزية، سيكون أكثر نفعًا أن نتقصى انتسابه إلى هذه الحركات المختلفة، بهدف تحديد موقع عمله فى تراثه ، وتصبح شعرية كفافى أكثر قابليةً للوضوح إذا ما تم النظر إليها باعتبارها نقطة التقاء لخطابات نظرية وأدبية معينة ، بأكثر من اعتبارها نتاجًا مستقلاً وتلقائيًا لعبقرية معزولة فى مدينة إقليمية .

وفى مناقشتى لشعرية كفافى فإننى أبحث كتاباته المختلفة : القصائد والمقالات والخطابات والملاحظات. وعلى أية حال ، فإننى لا أمنح الأولوية المعرفية لأية مجموعة من النصوص ، ولا أؤكد المنشور على حساب القصائد المنشورة ما بعد الوفاة ، ولا أضفى القيمة على قصيدة أكثر من مقطوعة نثرية ، إننى أعتبر نصوص كفافى كلها –حقًا – وثائق تحتوى معلومات عن الشعرية، لا روائع جمالية تعد بالحقائق السامية ؛ فتصريح عن طبيعة التراث الأدبى ينطوى على نفس القيمة ، سواء إذا ما تم التعبير عنها فى قصيدة أو مقال أو ملاحظة. وحيث إننى لا أضفى امتيازًا على شعره، فإننى بالتالى– عند التعليق على قصائد محددة– لا ألتزم بتحليلٍ أسلوبى، وبدلاً من تقييم الخصائص الجمالية لقصائد منفردة– من أجل تحديد سبب جمالها–فإننى أدرسها فيما يتعلق بموضوع الشعرية، وبذلك فإننى لا أتناول القصائد ككيانات مكتفية بذاتها ومستقلة، ولا أشعر بأننى ملزم باحترام توازنها ووحدتها الداخلية المزعومة، وعلى هذا النحو فكثيرًا ما أناقش– فحسب– مقاطع القصائد تلك المتعلقة بموضوعات الدراسة (مثلما أفعل مع نص نثرى تمامًا) وفى كثير من الحالات أقوم بتحليل مقطوعات شعرية أو نثرية معينة أكثر من مرة ، لكن فى سياقات مختلفة ، وأستخدم القراءات المختلفة فى مناقشتى .

ولا ينصب اهتمامى على تقديم تفسيرات «جديدة» و «مبتكرة» للقصائد، ولا صياغة «كفافى» آخر يلحق بما لا حصر له من الكفافيات الأخرى الذين ورثناهم، إننى لا أفترض أننا قد وصلنا أخيرًا إلى الحقيقة : كفافى الشعرى. فعلى الأصح– ولأسباب معرفية مختلفة–أُهملت شعرية كفافى، ويكمن هدفى فى استقصاء هذا البُعد المهمَل من عمله ، وإذ يختلف توجهى النظرى– على نحو أساسى– عن توجه أسلافى، فلن أقوم

بتحليل تفسيراتهم أو الإشارة إليها، والواضح - كما تكشفت هذه المقدمة - أننا نتناول مشكلات مختلفة ، وثمة مبرر محدود للمقارنة بين قراءاتنا: فأهدافنا ومناهجنا ودوافعنا غير متوافقة.

ومثل هذا القرار لا يمثل- بالضرورة- رفضًا لتلك القراءات، بل يعني-ببساطة- أنها لن تساعدنا في مناقشة الشعرية، ولا هو يشكل ادعاءً بأولوية قراءتي- بمعانٍ مطلقة- على قراءات النقاد الآخرين ، بل على العكس فإنني أريد تأكيد الطبيعة المحددة والاحتمالية للاحظاتي التي تنشأ من تطبيق مجموعة خاصة من استراتيجيات التأويل على نصوص كفافي، يترتب على ذلك انبثاق قراءات بديلة وربما متعارضة، مع غاية أخرى واستخدام نسق مختلف من الافتراضات القبلية، ويكشف أي مسح سُلالي موجز للنقد الكفافي كيف يعتمد معنى «كفافي» على السياق الذي يضع فيه الناقد أعماله[٤] ؛ فكل خطاب يكيِّف عمل كفافي لطريقته ، ويستخدمه لتحقيق غاياته ، والتأويلات التي يولدها لا تصلح - بالأساس - إلاَّ لهؤلاء النقاد الذين يعتمدون دعاواه . فقراءة «جورج سيفيريس» لكفافي - على سبيل المثال- قد لا تعتبر معيارية لدى قراء ينتمون إلى الجماعة الماركسية (من قبيل «ستراتيس تسيركاس») ، أو البنيويين (من قبيل «ماسيمو بيرى») أو الخطاب ما بعد البنيوي الصاعد، لكنها مقبولة لدى نقاد النزعة الليبرالية الإنسانية الذين يمثلهم «سيفيريس»، من مثل هذا المنظور، فإن قراءاتي هنا احتمالية ومحددة السياق بأنها نتيجة لمناهج تأويلية وافتراضات قبلية تخصني وحدي- على أية حال - دون أن تكون - بالضرورة - موضع قبول باعتبارها «حقيقية» من جانب كل القراء، وبهذا المعنى- أيضًا- لا تزعم تأويلاتي أية صلاحية عمومية فوق هؤلاء النقاد الآخرين .

وما سيلي يمثل ملخصًا للفصول الستة لهذه الدراسة. فالفصل الأول يتناول مفهوم كفافي للشاعر؛ ويبدأ بدراسة تجلي هذا المفهوم مع الرومانسية، ثم يدرسه لدى كفافي ؛ أولا باستكشاف التمايزات بين الشاعر وغير الشاعر ، ثم تلك الخصائص - من قبيل الإلهام والخيال- التي تميزه، وأُقدم توازيات بين إدراك كفافي للخيال وإدراك «كولريدج» ؛ فالخيال يسمح للشاعر لا بخلق فن فحسب، بل بخلق عالم أبعد

(٤) على سبيل المثال ، انظر Lambropoulos (1983b) .

من ذاتيته الخاصة – أيضاً– لكن قدرة الشاعر على تأسيس عالمه الخاص (وتمايزه عن الآخرين)، مثلما في حالة «بودلير» تجبره على أن يقيم فيه وحده، وهو ما يفضى إلى مناقشة عزلة الشاعر ووضعيته فى المجتمع، وتعكس قصائد كفافى التى تتناول الاغتراب نزوع الشعرية الأوربية– فى القرنين الأخيرين– إلى العزلة الجمالية، وأضع هذا الخطاب الشكلى فى سياق مؤلفين آخرين، من قبيل «شيللر» و «كـومت» و «تين» و «رَسكين » و «ويليام موريس » و «تولستوى»، الذين إما أنهم أكدوا مكانة الفن فى العالم، أو أدانوا نزوعه الجمالى ، وينتهى الفصل بتحليل لصورة الشاعر لدى كفافى كمحب للجمال ووضعيته فى النزعة الجمالية لنهاية القرن .

ويستكشف الفصل الثانى مفاهيم كفافى المتناقضة للمتلقين؛ فمن ناحية يرى كفافى (المخلص للجماليات) المتلقين زائدين على عملية الإبداع الفنى، ويعتبرهم– من ناحية أخرى– عاملاً أساسياً فى ظهور الفن ، يبدأ الفصل بمناقشة استبعاد المتلقين على يد الرومانسية ، من خلال دراسة نصوص من «شيللى» و «جون ميل» ، ثم «جوتييه» و «مالارميه» و «وايلد» ، ويرتبط هذا الموقف برفض كفافى للمتلقين فى العديد من قصائده ، ومع ذلك ففى نصوص أخرى يخفف كفافى من هذا الموقف النخبوى بالاعتراف بالمتلقين أولاً كمستهلكين سلبيين للأعمال الفنية المكتملة ، وفيما بعد كمشاركين فاعلين فى إنتاج المعايير الجمالية ، وفى هذه المسألة أقوم بتحليل نصوص كفافى تلك التى تهدم براهين الاستقلال الجمالى وتبرز دور المتلقين– باعتبارهم شبكةً من القراء والطلبة والمدرسين والنقاد والناشرين– فى تشكيل المفهوم الراهن للفن، وينتهى الفصل باستكشاف نهج كفافى السياسى فى توزيع شعره، ذلك النهج الذى يشهد على فهمه للفن كحدث عام .

وفيما يبحث الفصلان – الأول والثانى – مُنتج الفن ومتلقيه، يركز الفصل الثالث على غاية الإنتاج الجمالى، ويبدأ بمناقشة الرؤية الرومانسية للشعر وسمات الإبداع الشعرى لكفافى فى قصائده الأولى ، ثم يقدم تحليلاً لإنكاره هذا الشعر (والشعرية التى شكلته) ، واقترانه بالنظرية الرمزية ، يكشف هذا التحليل كيف تحول كفافى من غاية إلى نمط التقديم ، من المحتوى إلى الشكل، وكنموذج لشكلانية القرن التاسع عشر ؛ فقد مال إلى الثبات والتركيز على الشكل على وجه الحصر ، وقد وضعت مناقشة شكلانية كفافى فى سياق جماليات « كانط » أولاً ، ثم سياق النزعة الجمالية للقرن

التاسع عشر ، لقد قدس كفافى الفن- مثل فنانين كثيرين فى هذه المرحلة - حيث منح الشاعر ملاذًا يمكن أن يهرب إليه من حزن العالم وفجاجته وقبحه . ويعرض هذا القسم للبُعد اللاهوتى فى رؤية النزعة الجمالية للفن؛ وهو يرتبط بمفهوم للجمال باعتباره المطلق بالنسبة لمشروعات «فلوبير» و «مالارميه» - على التوالى- لتأليف كتاب عن لاشيء ومؤلَّف عظيم، مثل الإنجيل ، يُصنف الواقع ، لكنه يظل مستقلاً وذاتى الغاية، وقد وضعت مناقشة القوى التحريرية والعلاجية للفن فى سياق فلسفة «شوبنهاور» ، والفن - بالنسبة لكفافى - لا ينقذ الفنان فحسب ، بل الخبرة الماضية أيضًا ؛ فبمساعدة الذاكرة يقوم بابتعاث لحظات الكمال وينقلها إلى مملكة الجمال المتسامية ، الموجودة فيما وراء الطارئ والفساد ، وفى معظم الحالات فإن الأحداث الباقية هى رؤى للشبقية الماضية ، وهو ما يقود إلى مناقشة شعرية كفافى الحداثية ، وينتهى بتحليل التيار التحتى ما بعد الحداثى فى عمله الشعرى الذى يجاهد للتغلب على الانعكاسية الذاتية والتنميق والاستقلال الخاص بالحداثة ، مشيرا إلى القوى - خارج العمل الأدبى - التى تصارع من أجل مستحقاتها .

ويتوجه الفصل الرابع إلى مفهوم كفافى للغة والنصية، ويبدأ بمناقشة فكرة اللغة كغاية للمعرفة خلال القرن الثامن عشر، مع ظهور اللغة الأدبية. ثم يمضى- بعد ذلك - فى استكشاف التناص، فمثل الكثيرين من شعراء القرنين الماضيين اهتم كفافى بالبعد النصى للأدب، فقصائده تخترقها- على نحو واضح - سلاسل من نصوص أخرى واقعية وتخييلية ، وبدراسة تناص شعره يمكن توضيح اهتمامه باللغة المكتوبة ، وليست هذه اللغة الأدبية شفافة، ولا هى أداة للتواصل، لكنها مادة معتمة وكثيفة تستحضر كينونتها الخاصة إلى الصدارة- من خلال تأجيل وإحباط فعل التمثيل- وتجعل من نفسها لا من الواقع محط الأنظار .

وفى الفصل الخامس أقوم باستكشاف تمثيل التراث فى شعرية كفافى، وأكشف أن لدى كفافى رؤيتين لهذا الموضوع: تقليدية وحداثية. تنظر الأولى للتراث باعتباره مصدر معرفة، منجمًا يعود الشاعر إليه من أجل المادة الفكرية والاستلهام. وفى الثانية لا يشكل التراث الشاعر وينيره بقدر ما يهدده، فهو مصدر قلق . ويعى الشاعر المتأخر ذاته كمواجه لتراكم شاسع لا يُحتمل من الروائع الأدبية ، وينظر إلى أسلافه لا كمعلمين ، بل كخصوم ينبغى عليه الصراع معهم ليكتسب موقعًا فى التاريخ ؛

فالصراع هو الاستعارة الرئيسية فى هذه الرؤية للتراث ، والابتكار هو الهدف الأقصى ، وأربط مفهوم التراث هذا بمناقشة «التأخر» التى تمت فى أوربا خلال القرن الثامن عشر .

وفى الفصل الأخير، أهتم بالعلاقة بين الفن/ الشعر والعالم الخارجى، وأبدأ بمناقشة رفض كفافى للتقليد كأداة لتشكيل الإنتاج الفنى؛ فالفن- لدى كفافى- لا ينسخ العالم الظاهرى، والكثير من شعره يعبر عن هذا الإنكار الجذرى والنهائى للعالم كموضوع للفن - وقد ظهر هذا الفصل للفن عن العالم ، ورفض الغاية والاستخدام - فى وعى ردىء - إذ حرم الفن من أية جدية، ويشعر الفن بالذنب ؛ لأنه اقترن بقيمة التسلية وحده ، وأستكشف- لدى كفافى- تلك النصوص التى تتناول كلاً من سياقات النزعة الجمالية الانعزالية ومحاولة كفافى التغلب على انقسام الفن/ الفعل والنظرية/ الممارسة، وتثبيت الأدب، وفصله عن المجتمع يضعه فى خانة معارضة، تنجم- فى الشعور- عن اللاتلاؤم ، واللاعلاقية ، والوهمية . وتعود تطبيقات الاستقلال الجمالى إلى أن تنتاب الفن والأدب ؟

(١)
الشَّـاعر

نظرت الثقافة الغربية للشاعر باعتباره مصدراً للشعر، أو- فى الحد الأدنى- عنصراً أساسياً فى العملية الإبداعية، ومع الرومانتيكية حدث تغير فى مفهوم الشاعر تجلى سواء فى المكانة الاجتماعية المتزايدة التى تمتع بها باعتباره متعهد الحقيقة، أو أيضاً فى الرجوع المتزايد إليه لتفسير وتأويل الشعر. وفى دراسته المؤثرة للرومانتيكية «المرآة والمصباح» ، يكشف «م. هـ. أبرامز» أن العصور السابقة قد أبرزت- فى مفهومها للشعر- إما دور الواقع (الذى صوره الشعر)، أو وظيفة المتلقين (الذين يعلمهم الشعر أو يمتعهم)، فيما تحقق إدراك الشعر فى نهايات القرن التاسع عشر بالاستناد- أساساً- إلى منظور الشاعر، وقد دعمت عوامل الواقع والمتلقين دلالاتهما، فيما تلقى المبدع تأكيداً أكبر. باختصار فقد تحول الاهتمام النقدى- مع ظهور نظرية التعبير- عن هذه النظائر إلى الشاعر نفسه .

والمقطوعة التى تمثل هذا التحول، وترد عادةً فى هذا السياق، تُستمد من مقدمة وردزورث لـ «أناشيد غنائية» (١٨٠٠)، ويلمح فيها إلى الشعر باعتباره "فيضاً للشعور القوى". يدرك وردزورث الإبداع الشعرى كتدفق تلقائى للمشاعر القوية فى العملية التى يصب فيها المؤلف روحه فى شعر ، إن منبع القصيدة هو الشاعر؛ فهو الذى يصوغ النتاج الفنى ويجعله ذا معنًى لدى الآخرين، فالشاعر وعالمه الداخلى يتجليان باعتبارهما العاملين الرئيسيين فى تفسير وتقييم الشعر، ويصبح مفهوم الفاعلية الفنية هذا خاصيةً أساسيةً للخطاب النقدى فى القرن التاسع عشر، تسم إعادة الصياغة المفهومية تجاه الشعر. وقدم «ويليام هازليت»- فيما كتب بعد «وردزورث» بثمانية عشر عاماً- تعريفاً موازياً للشعر. والشعر- بالنسبة لهازليت- هو تعبير عن أحاسيس الشاعر، هو «لغة الخيال والعواطف» التى تنبع من قلوب البشر (1930:1) ، ومصطلحات من قبيل «الأحاسيس» و «العواطف» و «الخيال» هى الكلمات المفاتيح التى يتم بها مناقشة الشعر وتحليله ، وتكرارها الغزير فى الخطاب النقدى- كثيراً ما يردد هازليت فى مقالته المقطع المقتبس هنا- يشهد على تحول التفكير فيما يتعلق بالفعل الشعرى، ويدفع إلى الصدارة بالاهتمام الرومانسى بالشاعر .

ويمكن أن نرى هذا التحول فى التوجه النقدى فى الكثير من الكتابات النقدية الأخرى فى هذه المرحلة والمرحلة التالية لها، والحالة التى تتصل بالموضوع هى مقالة

كارلايل «البطل باعتباره شاعرا» (١٨٤٠) التى يشير فيها إلى أعمال شيكسبير باعتبارها «نوافذ نلمح من خلالها العالم داخله» (1897:110) لكن أية رؤية توفرها لنا النوافذ ؟ فهى لا تنفتح على العالم ، كما ينتظر من الشعر، بل تكشف صورة الشاعر نفسه؛ فالعمل يضىء الروح الداخلية بأكثر مما يصف العالم، ويمكن للمرء أن يجادل- بالنسبة لكارلايل - بأن الشعر إنما يعبر عن ذهنية الشاعر أكثر من تصويره الطبيعة بإخلاص، أو توجيه نفسه إلى تجربة المتلقين، واستعارة كارلايل تنمط مفهوم الشاعر - الذى أصبح - تدريجيًا - التفسير السائد للإنتاج الشعرى .

ومثل هذه الآراء المذكورة فيما سبق تشكل مفصلاً فى تطور الشعرية، بقدر ما تضع الشاعر في مركز الإحالة التأويلية؛ فالفنان يرى نفسه ويوضع موضع تقييم من الآخرين باعتباره القوة المفجرة فى فعل الإبداع، ويظهر كعبقرى وكفاعل حر التفكير غير مقيد بالتقاليد والأعراف، ويصوغ- بقدرته السامية غالبًا - أشكالاً جديدة ، ويحمل وحده سلطة أن يضفى على شىء ما وضعية الفن؛ فالشىء يعتبر فنيًا لا لأنه يمثل الطبيعة، أو لأن المتلقين يصنفونه باعتباره فنًا، بل- بالأساس- لأنه منتج من قبل الفنان. ويشير «إدموند ويلسون» - فى دراسته لأدب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين- على نحو ثاقب إلى التمايز الفارق بين الشاعر الرومانتيكى وأسلافه ؛ ففى ملاحظاته التمهيدية لكتابه «قلعة أكسل»، يلاحظ أن «راسين» و «موليير» و «سويفت» يطالبوننا بالاهتمام بما أبدعوه، فيما يطالبنا «موسيه» و «بايرون» و «وردزورث» بالاهتمام بهم أنفسهم (1931:2) .

ربما كانت تلك هى الصورة العامة للشاعر التى ورثها كفافى وإن كانت فى شكل معدل، وفى هذا الفصل أستكشف مفهوم الشاعر فى شعرية كفافى، أولاً بدراسة التمييز القائم فى أعماله بين الشاعر وغير الشاعر، وثانيًا بتقصى الصفات الخاصة التى تمثل سمات الشاعر .

الشاعر وغير الشاعر

يكمن أحد الملامح المتكررة فى شعرية كفافى الذى سنواجهه خلال هذه الدراسة فى فصل البعد الشعرى للحياة عن غير الشعرى، والعلاقة بين مجالى الفاعلية الإنسانية هذين تتجلى بمصطلحات التمايز الجذرى؛ فالحدود الفاصلة بينهما يدافع

عنها الشاعر بقوة إلى حد أن تصبح غير قابلة للعبور تقريباً ، وببساطة فإما أن يمتلك المرء قدرات الشاعر أوْ لا ، والشعراء الذين تم تصويرهم في شعر كفافي يدّعون أنهم كائنات متفردة ومنفصلة عن الشخص العادى؛ فهم مشغولون- إن لم يكونوا مسكونين- بهاجس تمايزهم عن بقية الجنس البشرى، وصورتهم الذاتية مُشكَّلة بفعل فكرة المغايرة التى تتجلّى- على نحو ما سنراها فيما بعد خلال هذا الفصل- فى أشكال مختلفة من الاغتراب ، فالشاعر- فى قصائد كفافى- نخبوى يعلن- بلا خجل- تميزه . تلك هى فكرة القصيدة المبكرة «إضافة» (١٨٩٧) التى يحاول فيها المتكلم البرهنة على أن السعادة الشخصية ليست هدف الحياة .

لاَ أُبَالِى بِما إِذَا كُنتُ سَعِيداً أم لاَ .
لَكِنَّ شَيْئًا واحداً أَضَعُه نُصبَ عَيْنى دَائمًا :
إِنَّنى فِى الإِضَافَةِ العَظِيمَةِ - إِضَافَتِهِم الَّتِى أَمْقُتُهَا -
الَّتِى تَتَضَمَّن أَرقَامًا كَثِيرةً للْغَايَة ، لَستُ واحداً
مِن الوحْدَاتِ الكَثِيرَةِ هُنَاك ، لَم أَندَرِج
فِى المَجْمُوعِ الكُلِّى ، وَهَذَا الفَرحُ يَكْفِينى[١] .

(١) ترجمة هذه القصيدة [من اليونانية إلى الإنجليزية] مستمدة من «راى دالفين» (١٩٧٦). وخلال هذه الدراسة، سأستخدم ترجمات «كيلى» و «شيرارد» (١٩٧٥). وبالنسبة للقصائد المرفوضة والمنشورة فيما بعد الوفاة ، التى لم يترجمها «كيلى» و «شيرارد»، فسأستخدم ترجمات «دالفين» (لمناقشة القصائد المرفوضة والمنشورة بعد الوفاة، انظر الفصل الثالث) وجميع الترجمات عن الفرنسية والألمانية ومن نصوص كفافى النثرية هى من ترجمتى إن لم يتم ذكر ما يخالف ذلك، وحرصت أن تكون حرفيةً قدر المستطاع. وتظل الترجمة من اللغة اليونانية مشكلةً مربكة؛ فخلال هذه الدراسة حاولت اتباع الإرشادات المذكورة فى Modern Greek Studies Association Bulletin, no.1(1984) التى تم تبنيها أيضًا فى .Journal of Modern Greek Studies وقد ظهرت ترجمات «كيلى» و «شيرارد» قبل ظهور هذه النشرة الأدبية، رغم أنهما يحاولان عمومًا تقريب الصوت الفعلى فى اليونانية الحديثة، فيما عدا حالات الأسماء القديمة التى ترسخت تهجئتها بقوة فى اللغة الإنجليزية ، ورغم أن كتابتهما الإنجليزية للأسماء اليونانية تختلف عن كتابتى لها - يكتبان على سبيل المثال Phernazis وليس Fernazis - فقد أعدت إنتاج ترجماتهما بدون تغيير، ليتمكن القارئ من العودة إلى القصائد فى ذلك الكتاب دون مواجهة تهجئة مختلفة على نحو حاد .

فالأسمى لديه هو المحافظة على فرديته، والاحتفاظ بمسافة عن الغوغاء الذين لا يملك لهم سوى الازدراء ؛ فالتحرر فى الحياة- وهو مصدر الفرح الوحيد الذى يمكن تخيله- ينبع من نجاحه فى تجنب الجماهير العادية، وحيث لا يمتلك الرجل العادى شيئًا من مواهب الشاعر وقدراته الخاصة فإنه يظل - بالنسبة له - غير مثير للاهتمام أو موضع استلهام ، والتوفيق بين الشاعر وغير الشاعر ليس موضع ترحيب. صحيح أن أيسخيلوس- فى «شبان سيدون» (١٩٢٠)- قد تم توبيخه بقسوة من جانب أديب شاب على إهماله تراجيدياته، عندما اقتصر - فى كلمته الرثائية - على ذكر مشاركته الجماهير فى الحروب الفارسية (انظر التحليل الكامل للنص فى الفصل السادس) .

فى هذه القصيدة ، يتخذ تأليف التراجيديات قيمةً سامية ، ويحتل مؤلفها مكانةً متميزةً فى السلَّم الاجتماعى ، وتعتبر القدرة على كتابة الشعر واحدةً من أكثر المآثر جدارة بالثناء. ومثلما يخبر «ثيوقريتوس» [الشاعر] المبتدئ «إيفمينيس» فى قصيدة «السلَّمة الأولى» (١٨٩٩) ، فحتى «الدرجة الأولى من سلَّم الشعر» تستحق الانتباه والاحترام :

مُجَرَّدَ أن تَكُونَ عَلَى السُّلَّمَةِ الأُولَى
يَنْبَغِى أن يَجْعَلَكَ سَعِيداً وَفَخُوراً .
أن تَكُونَ قَد بَلَغْتَ هَذِه النُّقْطَةَ لَيْسَ إنْجَازاً ضَئِيلاً ؛
فَمَا حَقَّقْتَه بِالفعْلِ شَيءٌ مُثِيرٌ للإعْجَاب .
حَتَّى هَذِه السُّلَّمَةَ الأولَى
هِيَ طَرِيقٌ طَوِيلٌ فَوقَ العَالَمِ العَادِى .

فرد «ثيوقريتوس» الرشيق على أسئلة الشاعر الشاب الثاقبة يثبِّت التجربة الجمالية. فالقدرة على تأليف الشعر تعتبر أرفع قيمةً من أية قدرة إنسانية أخرى. والشاعر- المنشغل تمامًا فى هذه الفاعلية - يرقى درجات سلَّم الشعر صوب مثله الأعلى كمبدع بامتياز ، والخطاب الشعرى منفصل عن الخطاب العادى ، وهذا الفصل

بين الشعرى وغير الشعرى هو- كما سنلاحظ- لا يخلو من الأهمية، إذ يتحول احتفاء الشاعر بصوته الفريد- فى نهاية الأمر- إلى مونولوج أحادى ذاتى. وقبل دراسة موضوع الاغتراب الشعرى لدى كفافى، أود مناقشة هذه الملامح الفاصلة التى تمايز- افتراضياً- الشاعر عن كل الآخرين، والتى تتسبب فى عزلته القصوى .

تكمن السمة الرئيسية – من بين هذه السمات – فى حساسية الشاعر المتطورة بصورة رفيعة، والتى- كما يُدَّعى- تتيح له رؤية الحقيقة . ودائمًا ما كان ثمة اعتقاد أن لدى الشعراء وسائل التوصل إلى المعرفة السامية، وبالغت الرومانتيكية فى هذه السمة، وخلقت نمطًا متميزًا من الفرد، فرد يتخذ شخصيةً إبداعية ، وانبثق الشاعر الرومانسى باعتباره الفرد الموهوب بصورة فريدة، الذى يختلف- من كافة المناحى تقريبًا- عن الكائنات الإنسانية الأخرى . ويعدد «وردزورث»- فى مقدمة «أناشيد غنائية» – هذه المواهب والقدرات : «شاعر .. هو إنسان مُنح حساسيةً أكثر حيويةً ، أكثر توقُّدًا ورهافةً، ويمتلك معرفةً أكبر بالطبيعة الإنسانية وروحًا أكثر إدراكًا .. إنسان يحتفل- أكثر من الآخرين- بعنفوان الحياة .. فرحاً بتأمل نزعات وأهواء مشابهة وقد تجلت فى سلوكات الكون، ومدفوعًا- بشكل فطرى- إلى خلقها حينما لا يجدها» (1966:48). وبالنسبة لوردزورث يمثل الشاعر فردًا غير عادى يتوفر على حواس مرهفة تمكنه من إدراك أبعاد الواقع التى يَعمى عنها الإنسان العادى، ومن خلال معرفته الرفيعة بالطبيعة الإنسانية يخلق لنفسه وجوداً أكثر دلالةً وسعادةً، ويصوغ – بفضل قدراته الفريدة- الجمال حيث لا يوجد، وذلك هو الأهم. ويردد «شيللى» مديح «وردزورث» للتفرد الاستثنائى للشاعر، إذ يضفى عليه أولوية وجودية (أنطولوجية) : «إن غلبة المقدرة على الاقتراب من [الذوق] الجميل موجودةٌ بإفراط بين الشعراء» (1977:482) والشاعر- وفقًا لشيللى- مركبٌ برهافة أكبر من أى إنسان آخر ، وأكثر حساسيةً للألم والبهجة ، سواء بالنسبة له أو للآخـرين، وهو أيضًا «الأكثر حكمة وسعادةً والأفضل لكونه شاعراً» (ص ٥٠٦) واستخدام مثل هذه الأوصاف يصبح قاعدةً فى الخطاب عن الشاعر ، ويمنح « نوفاليس » الشـاعر منزلة الكاهن ، فيما يضفى عليه «كارلايل» صفة «اللاتناهى» (Carlyle 1897 : 82) (Novalis 1945: 41;) والشاعر لدى «إيمرسون» هو «إنسان نموذجى» (1910:82) وينتهى « إيمرسون » إلى القول بأن الشاعر إنسان أسمى فى كل شيء ، إنه مبدع صانع للأسماء واللغة «يفض قيودنا

ويسمح لنا بمشهد جديد» (ص٨٩) . باختصار فهو يقودنا إلى الحقيقة، ونحن أغنياء بها، ولهذا نحب الشاعر. وتشير عبارات كتلك إلى الإجماع القريب على التسليم للشاعر بقدرات إدراكية وشعورية أسمى ، وهو ما يميزه عن غير الشاعر .

ويتبنى كفافى الكثير من هذه الآراء، وخاصةً فى قصائده الأولى. وعلى سبيل المثال ، فقصيدته «تجاوبات وفقًا لبودلير» (١٨٩١) – المنشورة بعد وفاته – تدعى أن الشاعر يمتلك حاسية إدراك فارقة: «نظرة الشاعر أرهف»[٢]، فهو وحده مَن يمتلك إمكانية التوصل إلى رؤية مباشرة للعالم: «أوتَارُ القِيثَارَةِ وَحْدَهَا/ تَعْرِفُ الحَقِيقَةَ ، وَفِي هَذِهِ الحَيَاة/ هِيَ وَحْدَهَا المُرْشِدُ الأكِيد» («الشاعر وربة الشعر» ١٨٨٦) . وعمل الشاعر يقدم معرفةً بالعالم تُستخدم مرشداً فى الحياة، وهو أيضًا وثيق الصلة بالينابيع الحيوية فى الحياة، مرتبط– بحميمية أكبر– بالطبيعة، مشارك لها فى الوجود: «الطَّبِيعَةُ حَدِيقَةٌ مَألُوفَةٌ لَهُم» [للشعراء] (قصيدة «تجاوبات وفقًا لبودلير») «طَبِيعَةُ المُغَنِّى سَمَاوِيَّةٌ» («المغنى» ، ١٨٩٢) فى هذه القصائد ارتقى الشاعر إلى حالة متسامية، لكن بصورة مفارقة ، حيث يبدو أقرب للأشياء ، متمتعًا بعلاقة نافعة مع الطبيعة التى لا يكشف أسرارها سواه، وصورة الشاعر الشائعة فى هذه القصائد هى صورة فرد استثنائى يتمتع بوجود أكثر حقيقيةً بكثير ، وحواسه تظل مستقبلة لكل حافز، فيما تمكنه قدراته الذهنية من إدراك الحقيقة . وفى القصائد التالية ظل مفهوم الشاعر كفرد غير عادى كما هى، بل – فى الواقع– أعيد تأكيدها . لقد تم تشذيبها من الصفات الحادة والصياغات الجاهزة العاطفية المشابهة تمامًا للقصائد السابق ذكرها ، وهذا التعديل لصورة الشاعر يمكن ملاحظته بصورة مصغرة فى تطور إحدى السمات الخاصة بالشاعر قدرة الإلهام .

(٢) يلفت «ج. باورسوك» (183 :1983) – فى مقالته «كفافى وأبوللونيوس» – الانتباه إلى هذا البيت، ويقارن بينه وبين أبيات وثيقة الصلة به فى «تجاوبات» ، كى يصور العلاقة ببودلير، وهى علاقة – كما يقول– حاسمة لفهم المثال الجمالى لكفافى فى تسعينيات القرن الماضى . هذه العلاقة مهمة بلاشك، لكن إضفاء «إدراك رفيع» على الشاعر ليس ملمحًا خاصًا ببودلير (على نحو ما تضمر الفكرة) ولا هى مقصورة على أفكار كفافى فى تسعينيات القرن الماضى ، بل تمثل – على نحو ما تكشف عنه الدراسة المقارنة فى الموضوع – إحدى سمات المفهوم العام للشاعر الشائع تمامًا فى شعرية القرن التاسع عشر، والذى تبناه أيضًا كفافى .

الإلهام

يتم إدراك الإلهام – فى القصائد الأولى والمستبعدة rejected – بالمعنى التقليدى، باعتباره العامل التلقائى واللاشعورى فى الإبداع، وتوضح مقتطفات من ثلاث قصائد مرفوضة النغمات الرومانتيكية الكامنة فى هذا المفهوم على نحو ما يتجلّى فى هذه المرحلة :

بَعيداً عَن العَالَمِ يُسكرُه السِّحرُ الشِّعْرِى ...
أيُّهَا الأصدقَاءُ ، هُدُوءاً ؛
تَأمَّلُوا وَغَنُّوا ، كُونُوا حَوَارِيِّينَ سِرِّيِّين ، طَيِّبِى القَلْب .

«المُغَنِّى»

محْبَرَةٌ أمِينَة ، مُقَدَّسَةٌ للشَّاعِر
مِن حِبْرِهَا يَنْبَثِقُ عَالَم –

«المحبَرَة» (١٨٩٥)

أغنِيَةٌ مَعسُولَة
تُقْطِّرُ مِن شَفَتَيْك ، وَأنْتَ كنزٌ مِن صَمْغِ المُر –

«الشاعر وربة الشعر»

والملمح المشترك فى هذه الأمثلة الثلاثة هو اللغة المتضخمة والعاطفية المستخدمة فى وصف الشاعر وهو فى حالة إلهام ، وفيما يسبق التأليف وخلاله يتنازل عن إرادته الواعية، بعد أن يغلبه الوجد الشعرى ، وتبدو العملية كلها كأنها تحدث دون قصد من الشاعر، طالما أنه – من البداية حتَّى النهاية – كان مأخوذاً بالحماسة الشعرية . فـ «النغمات العذبة » المنسابة من شفتى « الحوارى السرى » أو من خلال المحبرة المقدسة تنطلق مستقلةً عن تخطيطه ، وهذه النظرة للإلهام موجودة أيضاً فى مقالة كفافى « بضع كلمات عن نَظم الشعر » ، المكتوبة عام ١٨٩١: « الخيال ، والأسلوب ، والأفكار العظيمة » ، بمعنى آخر الإلهام السماوى ، هى هبات تنساب مباشرةً من الطبيعة

(Cavafy 1963 b: 28). فالإلهام – حسب ما يعتقد كفافى– يصدر من الطبيعة، فيما وراء سيطرة وعى الشاعر، وخلال عملية التأليف تنقمع إرادته فيما تتولى السيطرة القوى الباطنية لربة الشعر.

يتخلّى كفافى– فى النهاية– عن هذا التفسير الرومانتيكى للتأليف، عندما يبحث الضرورة الخاصة للإلهام. تصور قصيدة «قيصرون» (١٩١٨) ظهور فهم آخر للتأليف يضفى فيه الدرامية على عملية الإبداع الشعرى(١) .

جُزْئيًا مِن أجْلِ التَّحَقُّقِ من صِحَّةِ الوَقَائِعِ فِى مَرْحَلَةٍ مُعَيَّنَة ،
وَجُزْئيًا من أجْلِ قَطْعِ سَاعَةٍ أو اثْنَتَيْن ،
تَنَاوَلْتُ اللَّيلَةَ المَاضيَةَ وَقَرَأت
مُجَلَّدًا للمَخْطُوطَات عَن البَطَالمة .
المَديحُ المُسرِفُ وَالتَّمَلُّقُ لكُلٍّ منهُم
هُمَا نَفْسُهُمَا، الجَميعُ رَائعُون ،
مُتَأَلِّقُون ، أقْويَاء ، مُحبُّون للخَير ؛
وَكُلُّ مَا يَقُومُون به مُفْعَمٌ بِالحِكْمَة .
أمَّا نسَاءُ سُلالَتِهم ، البيرنيسَاتُ والكليُوبَاترَات ،
فَهُن أيضًا ، جَميعُهُن ، رَائعَات .
وَعنْدَمَا وَجَدْتُ الوَقَائِعَ التى كُنتُ أُريدُهَا
كَانَ لِى أن أدَعَ الكتَابَ جَانبًا ، لَكن
مُلاَحَظَةً مُوجَزَةً غَير هَامَّة عَن المَلك قَيْصَرُون

(١) من أجل قراءة أخرى لهذه القصيدة، انظر الفصل الثالث .

لَفَتَت انتبَاهى فَجْأة ...
هُنَاكَ تَقِفُ بسحْرِكَ الغَامض .
ولأنَّ المَعْرُوفَ عَنكَ من التَّاريخ
قَليلٌ للغَايَة ،
فَيُمكنَنى أن أصُوغَكَ بحُرِّيَّة أكبَرَ فِى ذِهْنِى .
جعَلْتُكَ وَسيمًا وَمُرهفًا .
وَفَتًى يَمْنَحُ وَجْهَك
جَمَالاً حَالمًا ، أخَّاذًا .
وَهَكَذَا تَخَيَّلْتُكَ بصُورَة كَاملَة
إلَى حدٍّ أنَّنى فِى اللَّيلَة المَاضيَة
عنْدَمَا انطَفَأ مصْبَاحِى - عَن قَصْدٍ تَركْتُه يَنْطَفِئُ -
ظَنَنتُ أنَّكَ جئتَ إلَى غُرفَتِى ،
بَدَا لِى أنَّكَ وَقَفْتَ هُنَاكَ أمَامِى ، تَنْظُرُ تَمَامًا مثْلَمَا
كَانَ لَكَ أن تنظُرَ فِى الإسكَنْدَرِيَّة المَهزُومَة ،
شَاحبًا ، مُتْعبًا ، مثَاليًا فى حُزْنك ،
وَمَا تَزَالُ تَأملُ أن يُشْفقُوا عَلَيك ،
تِلكَ الحُثَالةُ التِى هَمَسَت : « يَا لَهُم مِن قَيَاصِرَةٍ كَثِيرِين لِلغَايَة » .

يلاحظ المرء على الفور- فى هذه القصيدة- اللغة المنضبطة المستخدمة فى وصف الشاعر: اختفت التعبيرات والاستعارات المبتذلة والغنائية إلى حد زائد، والشاعر ليس متوجًا بأكاليل الغار أو مأخوذاً بالوجد الشعرى، بل يراجع- بوقار- مجلداً من

المخطوطات البطلمية للتحقق من بعض الوقائع، وموضوع الشعر يتم العثور عليه فى النصوص، والإلهام يتم البحث عنه فى قوائم الاقتباسات القديمة، لكن هل يشبه هذا التصور للإلهام ذلك التصور المطروح فى القصائد الأولى ؟ يبدو الأمر كذلك ظاهرياً، ففى نقطة متوسطة من القصيدة ينتهى السطر بمجموعة من النقاط، التى قد تشير إلى أن الشاعر فى هذا المفصل- بعد اكتشاف الإحالة إلى « قيصرون »- يُسلم إرادته إلى أسرار الإبداع : «كان لى أن أضَعَ الكِتَابَ جَانِبًا ، لَكِن / مُلَاحَظَةٌ مُوجَزَةٌ غَيرَ هَامَّةٍ عَن المَلِك قَيْصَرُون / لَفَتَت إنتِبَاهِى فَجْأَةً ...» . ويتأكد هذا الانطباع بظهور مناخ وهمى فى النِصف الثانى من القصيدة، فى ظل هذه الشروط يبدو الشاعر كأنه انزلق إلى حلم يقظة عندما يصوغ هيئة الملك الشاب انطلاقًا من المعلومات الناقصة التى أمده بها النص، لكن هل يذعن الشاعر للإلهام؟ لا، فى الواقع، طالما أن هناك فى القصيدة تعبيرات تضع فى الصدارة الذهن اليقظ للشاعر وسيطرته الواعية على عمله . حقًا، إنها إرادة الشاعر التى تهيمن كحضور حاكم فى تأليف القصيدة، إنه هو الذى يفجر العملية كلها، طالما أنه يختار مراجعة المجلد، ويقرأه، ويطفئ الضوء، ويتخيل، ويصوغ «قيصرون»، أو- كما يدعى- إن الصنعة هى المسئولة عن إبداع هذه الهيئة: «جَعَلْتُكَ وَسِيمًا وَمُرهَفًا،/ وَفَنِّى يَمْنَحُ وَجْهَكَ / جَمَالاً حَالِمًا، أَخَّاذًا»، ولم يتم حفز هذه التجربة لديه عفوياً فى شكل جنون إبداعى، بل هى نتيجة قراره الخاص بالتحقق من وقائع معينة يُنتج منها قيصرون، سواء كصورة ذهنية أو قصيدة ، وفى هذه العملية ، يحفز الشاعر قدراته العقلية ويكبت الاندفاعات العاطفية التى يمكن أن تعوق فعل الكتابة المدروس ، ولاشك أن الشعر ينبع من الشاعر، لكن ليس كـ"تدفق شعور قوى"؛ بل يخرج إلى الوجود كتركيب فنى لذهنه اليقظ. فالإلهام - المبدأ اللاواعى فى الإبداع- يتم التخلى عنه بذلك كعامل أساسى فى التأليف. ويستحق الشاعر المسئولية الوحيدة عن هذا الإنجاز(٣).

(٣) تتضمن ملاحظات كفافى المنشورة بعد الوفاة هذه الملحوظة: «إن من يمتلئ بالحماس بصورة زائدة لا يمكن أن يقوم بعمل جيد» (1983 a: 39) التى توضح الموقف العدائى من الإلهام، وفى هذه المقطوعة (١٩٠٧)، يؤكد كفافى - فيما يقر بدور المشاعر فى الإبداع- أنها لابد أن تخضع للسيطرة.

(٤) هذا المفهوم للإلهام- باعتباره عاملاً عفوياً ولا واعياً مسئولاً عن الإبداع الفنى- أصبح واسع الانتشار مع الرومانتيكية، وتقدم «غنائية إلى القُبَّرة» لشيللى تصويراً نموذجياً ضمن سياق الأدب الإنجليزى: «أهلاً بك أيتها الروح المرحة .. / التى من السماء أو من جوارها/ تسكبين قلبك الكامل/ فى انفعالات وافرة للفن العفوى» .

ولكى ندرك بشكل كامل ظهور الشاعر كفنان واع بذاته، من الضرورى أن ندرس المفهوم التقليدى للإلهام الذى يشكل- حسب ما يلاحظ «أبرامز»- أقدم مفهوم للإبداع الشعرى والأطول بقاءً (189 :1953) ووفقًا لأبرامز يختلف الإلهام عن التجربة المعرفية العادية فى أربع نواح متمايزة:

١ - أنه مفاجئ ، عفوى ، غير متوقع ؛

٢ - أنه لا إرادى ، وذاتى الحركة ؛

٣ - تحت تأثيره يحس الشاعر بالإثارة والابتهاج والنشوة ؛

٤ - والقصيدة المكتملة ليست مألوفة للشاعر، كأنها لم تؤلف من قبله(٤).

وتقدم قصيدة «قيصرون» لكفافى رفضًا للمفهوم المحدد فيما سبق؛ فرغم أن الشاعر يجد نفسه فى حالة من الإثارة ، إلا أن العملية الإبداعية - مع ذلك - متوقعة وإرادية، ونتيجتها مألوفة تمامًا بالنسبة له، طالما أنها تحققت وفقًا لتخطيطه ومقاصده. وليس الإلهام شرطًا مسبقًا للكتابة، وليس موضع تقدير كتجربة ولا ذا امتياز كأداة للإبداعية، ومن ثم فإن هذا الخوف الرومانتيكى النمطى - من أن «الإلهام يذوى عندما يبدأ التأليف»- يفقد قوته المهدِّدة ، طالما أن الكتابة تبدأ بإرادة الشاعر(٥)، لا تحدث أية انزلاقات إلى الجنون الشعرى، لا لحظات تمهيدية ذات امتياز تقل قيمتها عند انطلاق الكتابة.

(٥) الاقتباس مأخوذ من «دفاع عن الشعر» لشيللى. وعمل الشاعر هذا يفيد فى كشف التناقض- مرةً أخرى- بين المواقف الرومانتيكية والحداثية. والمقطوعة بكاملها ترد كالتالى : "لكن عندما يبدأ التأليف، يذوى الإلهام، والشعر الأروع الذى وصل إلى العالم فى أى وقت قد يكون ظلاً للمفهوم الأصلى للشاعر . إننى أحتكم إلى أعظم الشعراء فى الوقت الراهن، فيما إذا لم يكن من الخطأ التأكيد على أن أجمل مقطوعات الشعر قد أنتجت بفعل العمل والدرس» ، يكمن فى هذا الاقتباس إضفاء الامتياز على ما يسميه «دريدا» لحظات الحضور والتقليل من قيمة البراعة والكتابة. يُثبِت «شيللى» الحالة السماوية للإلهام التى يكون فيها الشاعر أقرب- زعمًا- إلى كائن حقيقى، وتقطع الكتابة كمال هذه النشوة؛ فهى خارجية عليها وارتحال عنها. ومن ثم فالشعر المكتوب - بالنسبة لشيللى - تمثيل واه للحظة الأصلية عندما تتعانق مشاعره وأفكاره مع الطبيعة، وينظر «شيللى» إلى البراعة والتأليف بشكوكية، حيث إنهما يهددان بإضعاف عملية الإبداع الفنى الطبيعية والمباشرة والأصيلة، قارن- بصدد التباين فى ذلك- هذه الأفكار بأفكار «بو» فيما يلى من مناقشة.

وفيما يتعلق بالمفهوم الدريدى للكتابة - على نحو يتصل بالسياق اليونانى الحديث - انظر دراستى ، The Politics of Criticism: Deconstruction, Kazantzakis, "Literature", Journd of Byzantine and Modern Greek Studies 9 (1984-85) : 161-86.

والنتائج التي تتجلّى من تحليل قصيدة «قيصرون» يمكن أن تجد مكانًا لها فى الخطاب الشعرى/ النظرى ما بعد الرومانتيكى ، الذى بحث عن طرائق جديدة ليحدد مفاهيم الشاعر والشعر وثمة محاولة جديرة بالانتباه لتصوير الشاعر كفنان واع تمامًا بتعقيدات التأليف، ى مقالة «فلسفة التأليف» لبو(١٨٤٦) ، يفسر «بو»- فى هذه المقالة- بذكاء ومغالاة المنهج الذى كتب به قصيدة «الغراب»، وهو يشدد على أنه- على العكس من الشعراء الآخرين الذين يزعمون أنهم يكتبون بلاوعى، فى حالة جنون- إنما يكتب وفقًا للاتجاه المرسوم لعقله الواعى، ويعرض «بو» صورة للشاعر تتعارض مع نماذجها الأولية الرومانتيكية، بالبرهنةعلى أن الشاعر- فى العملية الإبداعية- لا يكون محكومًا بقوى اللاوعى، بل بملَكَاته الإدراكية ، وشاعر «بو» لا يُسلِم نفسه إلى نشوة حُلمية، بل يظل متيقظًا، يختار بحذر، وينحّى ويمحو (Poe 1899:267) ، ويجاهد «بو» من أجل فض إلغاز التأليف وإفشاء طقوسه السرية، ويشير إلى استهلال قصيدة «الغراب»، مشدداً على أن «ما من نقطة فى تأليفها قابلة للإحالة إلى واقعة أو حدس، حيث العمل يتقدم خطوةً خطوةً إلى اكتماله بالتسلسل المحدد والصارم لمسألة حسابية» (٢٦٨) ، فى هذا المقطع، يرفض «بو» - بلا وسطية - فكرة أن الكتابة تتم بالضرورة تحت سحر السُّكْر ، وموقف «بو» فى المقالة كلها - رغم ما يغلب عليه من تهكم- موقف صارم، يقوم بتفكيك المفهوم الرومانتيكى للكتابة.

وقد تجد قصيدة «قيصرون» لكفافى موقعًا لها فى السياق النظرى لمقالة «بو» من حيث إنها أيضًا تدل على تغير فى مفهوم التأليف الشعرى، ففى هذه القصيدة يتم وضع عقل الشاعر فى الصدارة وتحميله مسئولية التأليف، ويلفت الشاعر كحِرَفى الانتباه إلى دوره فى كتابة القصيدة، بهذا المعنى، لا تعبر القصيدة عن لحظة رؤيا- للملك قيصرون- بقدر ما تسجل إنتاج مُنْتَج فنى، حتى فكرة الحلم، أو الحلم rêve ، التى تبدو كأنها تغلب الشاعر فى الجزء الأخير من القصيدة ، هى- فى الواقع- محكومة به، ففى «قيصرون»، مثلما فى قصائد أخرى، يرتبط الحلم- بشكل وثيق- بالليل والشموع - وقبل كل شىء - بتشكيل الصور.

فالمتكلم فى قصيدة «منذ الساعة التاسعة» (١٩١٨) يشعل شمعةً ويبدأ فى تذكر الماضى ، وتنبثق صورة له وهو شاب لتذكره بالتجارب المأساوية والمبهجة، وعلى نفس النحو، يجاهد المتحدث فى قصيدة «تذكر الأطياف» (١٩٢٠) لتحقيق هذه الشروط المطلوبة من أجل خلق المناخ الملائم لظهور الصور :

شَمْعَةٌ وَاحدَةٌ تَكْفِي ، ضَوْؤهَا الرَّقِيق
سَيَكُونُ مُنَاسِبًا أكثر ، سَيَكُونُ لَطِيفًا أكثر
عِنْدَمَا تَأتِي الأطْيَافُ ، أطيَافُ الحُبِ .
شَمْعَةٌ وَاحدَةٌ تَكْفِي ، اللَّيْلَةَ يَنْبَغِي
أن تكُونَ الحُجْرَةُ بِلاَ ضَوء كَثِير فِي حُلْمِ يَقَظَةِ عَمِيق ،
كُلُّ الحِسِّيَّة ، وَمَعَ الضَّوءِ الرَّقِيق
فِي حُلَمِ اليَقَظَةِ العَمِيقِ هَذَا سَأُشَكِّلُ رُؤًى
لاستَدْعِي إلَى الذَّاكِرَةِ الأطيَافَ ، أطيَافَ الحُبِ .

وعند نهاية القصيدة، يصبح المتكلم حراً فى الانغماس فى حلم يقظة، ويُسلم نفسه لرؤى الحبيب، غير أن هذه الحلم rêve وارتباطه بالنوم لا يهدد ملكاته العقلية، طالما أنه يستقطب التجربة فى نفسه، فهو مبدع الصور، حقًا إن الحلم مربوط بفكرة صناعة الفن، مثلما تكشف قصيدة «نشأتُ من أجل الفن» (١٩٢١):

أجلسُ فِي حَالَةِ حُلْمِ يقَظَة .
لَقَدْ نَشَأتُ من أجلِ رَغَبَاتِ الفَنِّ وَأحَاسِيسِه .
أشْيَاء شِبْه خَاطفَة ،
وُجُوهٌ أو خُطُوط ، ذِكْرَيَاتٌ مَا مُخْتَلطَة
عَن علاَقَات حُبٍّ لَم تَتَحَقَّق .
فَلأخضَع للفَن :
فَالفَنُّ يَعرِفُ كَيفَ يَصُوغُ أشكَالَ الجَمَال ،
مُستكْملاً الحَيَاةَ عَلَى نَحْو غَير مَلحُوظ تَقرِيبًا ،
مَازِجًا الانطبَاعَات ، مَازِجًا اليَومَ فِي اليَوم .

ينطوى الحلم على أن الصور الشعرية لم تخلق- مثلما يبدو- فى حالة نعاس ، بل من خلال العقل اليقظ للشاعر، وذلك هو المعنى المشترك للحلم فى الشعر الرمزى، وخاصةً فى أعمال «بودلير» ، ويذكر «أ.ج. ليهمان» - فى «الجمالية الرمزية فى فرنسا» The Symbolist Aesthetic in France - أن حلم «بودلير» لا يفترض النوم، بل -على العكس- البقاء يقظًا لكتابة الشعر.

ولا يعتبر «بودلير» حلم اليقظة فعلاً سلبيًا ، بل حالة تقع تحت سيطرته الواعية ، فيها يبحث عن الصور والاستعارات والكلمات (Lehmann 1950:86)[٦] ، وخلال هذه العملية تستبعد قواعد المحاكاة ، طالما أن الشاعر- الذى لم يعد محكومًا بتقاليد الفن الواقعى- عليه أن ينظم ويركب تيار الرؤى والأحاسيس وفقًا لمبادئه الجمالية، وذلك- أو فاعلية مماثلة - هى ما حدثت فى القصائد السابق ذكرها، وخاصةً فى «نشأتَ من أجل الفن»، حيث العلاقة بين الحلم والكتابة أكثر وضوحًا، ينغمس الشاعر فى حلم يقظة ، ليس - ببساطة - من أجل المتعة، بل بهدف تكديس المواد الخام (صور، أحاسيس، ذكريات) التى يحولها - من خلال تدخل الخيال - إلى أشكال للجمال .

الخيــال

يلعب الخيال دورًا حاسمًا فى تحول إدراك المعنى ، وهذا طالما أنه فى مفهوم غير تقليدى للفن أساسى، باعتباره تلك القوة الإبداعية التى تمكن الفنان من تشكيل وصياغة مادة الطبيعة الخام إلى نماذج ، وتفسر هذه المقدرة الأصالة ؛ فهى المسئولة عن ظهور أشياء جديدة ، ومن ثم تعتبر - عامةً - موهبة الشاعر العليا، التى يتم إدراكها- منذ الرومانتيكية- باعتبارها إحدى مميزات الشعر الرئيسية[٧]. وقد أكد «جون كيتس» على أهمية الخيال فى الجماليات الرومانتيكية فى أحد خطاباته : «لست متأكدًا من شىء سوى قداسة عواطف القلب وحقيقة الخيال - فما يمسك به

(٦) فيما يتعلق ببودلير لاحظ الأبيات التالية من قصيدته «مشهد طبيعى» التى تدمج - فى شكل شعرى- أفكاره عن الحلم والتأليف: «ذلك أنى سأنغمس فى هذه المتعة / مستدعيًا الربيع بإرادتى / منتزعًا الشمس من قلبى ، ومشكلاً / من أفكارى المتوقدة مناخًا دافئًا".

(٧) أشير هنا إلى مقالة ويليك «مفهوم الرومانتيكية فى التاريخ الأدبى» (١٩٧٥)، حيث يصر على أن مفهوم الخيال يشكل واحدًا من ثلاثة ملامح متأصلة للرومانتيكية، والآخران هما العضوية والرمز.

الخيال مثل الجمال لابد أن يكون حقيقيًا- سواء ما إذا كان قد وجد من قبل أم لا»
(letter to Benjamin Bailey,22 November)

يمكن للخيال أن يدرك الحقيقة ويصوغه أيضًا في طرائق جديدة ، وهذه الوظيفة المزدوجة - لرؤية الواقع بحساسية أكبر وأيضًا إبداعه - يقوم الشاعر باستغلالها في محاولته لفهم العالم وتغييره ، تصبح هذه الملَكة أساسيةً للشاعر ، إنها في عالم «والاس ستيفنس» إحدى القوى الإنسانية العظيمة ، وعبقريتها الوحيدة (1951:138) .

ويعتبر الخيال - بالنسبة لكفافي - أداة الشاعر الرئيسية في إبداع الفن، والوسيط الأساسي في الفجوة القائمة بين الواقع المتشظي والرغبة ، ويمكن للشاعر - بواسطة هذه الملَكة - أن يتغلب على غياب التجربة ، سواء في الفن أو في حياته الخاصة ، على نحو ما يتجلّى في النصف الأول من مقالة كفافي «الفن الشعري Ars Poetica» ؛ ففي هذا الجزء من المقالة - حيث تتم دراسة الخيال ضمن موضوعات أخرى- يقرر كفافي أن التجربة الشخصية ليست ضروريةً أبدًا للإبداع الفني ، فالشاعر لا يحتاج إلى إمتلاك معرفة مباشرة أو تعرف عملي بحقائق أو وقائع معينة من أجل دمجها في هيئة موضوع في شعره بالخيال (وبمساعدة أحداث تم المرور بها مترابطة إلى هذا الحد أو ذاك) يمكن للمستخدم أن ينقل نفسه إلى وسط الظروف، ويمكن بذلك أن يخلق تجربة (Cavafy 1963 c : 38 - 40) فوفقًا لكفافي يمكن التغلب على الحاجة إلى تجربة ، رغم ضرورة المحافظة على علاقة ما بالواقع الظاهراتي ، وبذلك فبينما يؤكد قدرة الخيال على الابتكار، يشدد أيضًا على ضرورة المواد الأساسية في هذه العملية(٨)، ويمارس الخيال دور قوة إبداعية على أنماط الطبيعة الخام ليوحدها أو يعيد تنظيمها في أشكال جديدة، أو ليخلق تجربةً كانت مفتقدةً في الحياة كما في هذا المثال .

وثمة مثال ملموس لهذه الوظيفة في قصيدة «نصف ساعة» (١٩١٧) ، المنشورة بعد الوفاة، حيث يسمو الفنان على فجوات الوجود مؤقتًا باستدعاء أحاسيس- في

(٨) انظر- في الفصل الثالث - تحليلاً إضافيًا للعلاقة بين الخيال والطبيعة، وأيضًا مقارنةً بين أفكار كفافي وأفكار الشعراء والمفكرين الآخرين.

ذهنه- مكافئة أو أسمى من تلك التى يحس بها غير الفنان، والمتعة الجسدية هى التجربة الغائبة فى هذه القصيدة؛ فالشاعر لا يستطيع أن ينال- على نحو ما يريد- الشخص الجالس إلى جواره، فيبدأ- بالتالى- فى تخيل لقاء جنسى معه، وهى نتيجة حفزتها رغبته وتأثير الكحول والقرب الوثيق للجسد الحقيقى، وفى النهاية يستقطب داخله تجربةً بمثل هذه الكثافة الحادة إلى درجة أن تصبح تجربةً حقيقيةً تقريبًا لكنها «شبقية تمامًا» .

لَكِنَّنَا نَحنُ الَّذِين نَعمَلُ بِالفَن .
أَحيَانًا مَا نَستَطِيعُ بِرَهَافَةِ الذِّهن
أن نَخلُقَ مُتعَةً تَبدُو تَقرِيبًا جَسَدِيَّة
لَكِن بِالطَّبعِ لِوَقْتٍ قَصِير .

وتعمل «رهافة الذهن» بنفس الطريقة التى يعمل بها «الخيال» إلى درجة كبيرة فى قصيدة «فى يأس» (١٩٣٢)، فمن خلال تخيلاته، يأمل فاعل القصيدة غير المسمًى أن يعيد خلق الحبيب الذى هجره الآن :

فَقَدَه تمَامًا ، كَأنَّه لَم يُوجَد أبَدًا .
وَمِن خِلاَلِ الخَيَال ، مِن خِلاَلِ الهَلْوَسَة ،
يُحَاوِلُ أن يَعثُرَ عَلَى شَفَتَيْه فِى شِفَاه الشُّبَّان الآخَرِين ،
يَهفُو إِلَى الإحسَاسِ بِطَرِيقَتِه فِي الحُبِّ مَرَّةً أخرَى .

يتوسط الخيال بين الحاجة الجسدية والواقع ، فيقوم بقهر الغياب وإشباع الرغبة، وكثيراً ما تكون التجربة المستحضرة- على نحو ما تم افتراضه فى «نصف ساعة»- أكثر بقاءً فى الذهن من المتعة الحقيقية، وذلك ما يقرره المتكلم فى قصيدة «عندما تسمع بالحب» (١٩١١) بصورة لافتة :

عندَمَا تَسمَعُ بحُبٍّ عَظيم ، فَلْتَستَجب ، وتَتَفَاعَل
كمُحِبٍّ للجَمَال . تَذَكَّر فَحَسب ، أنتَ الَّذي كُنتَ مَحظُوظًا،
كَم خَلَقَ خَيَالُكَ لَك .
هَذَا أولاً ، وَالبَقيَّةُ بَعدَ ذَلك
أنَّكَ خُضتَ تَجَاربَ وَاستَمْتَعْتَ فى حَيَاتك :
بمَا هُو أقَل عظَمَةً ، وَأكثَر وَاقعيَّةً وَحَقيقيَّةً .
لَم تُحرَم من علاَقَات حُبٍّ كَهَذه .

ولا تدع هذه القصيدة شكًا فيما يتعلق بقيمة الخيال؛ فمحب الجمال يعتبر الأحاسيس الشبقية المتحققة بفعل خياله أعلى قيمةً – بوضوح– من الملذات «الأكثر واقعية وحقيقية»، ويبجل الشاعر خياله ، طالما أنه بدعمه للابتكار يسهل مواجهته لواقع معاد ظاهرياً، كما يعتبر الخيال أكثر العوامل حسماً فى إبداع الفن، حيث يلعب دور الأداة الفاعلة التى تحول المادة الطبيعية الأولية إلى أشكال جديدة، ولا ينسخ الخيال الواقع فى هذه العملية، بل يركّب موادها الخام فى تشكيلات جمالية على نحو ما تم وصفه فى قصيدة «نشأتُ من أجل الفن» :

الفَنُّ يَعرفُ كَيفَ يَصُوغُ أشكَالَ الجَمَال
مُستَكملاً الحَيَاةَ عَلَى نَحو غَير مَلحُوظ تَقريبًا ،
مُدمجًا الانطبَاعَات ، مُدمجًا اليَومَ فى اليَوم .

فالخيال يمتلك سمات مترابطةً وكليةً يحول – من خلالها – الإدراكات إلى أشكال للجمال .

ويشترك هذا الرأى– فى ملامح كثيرة– مع المفهوم الكولريدجى للخيال، ويرد ذكر «كولريدج» عادةً باعتباره أحد النقاد الأوائل المعنيين بهذا الموضوع . وفى مؤلفه

«ســـيـرة أدبيـة Biographia Literaria» (١٨١٧) يؤسس تميـيـزه القـوى بين الوهم والخـيـال . فـاوهـم Fancy – بالنسـبـة لكولريدج– ليس سـوى «حـالة ذاكرة تحـررت من نظام الزمـان والمكان» ؛ وتتلقى «كل مـادتهـا مـشكَّلةً جـاهزة من قـانون التـداعى» (1975:167) فـالوهم باختـصـار ملَكة ميكانيكيـة وسلبـيـة تعمل على أسـاس الانعكاس بتكرار أو تصوير أشكال الطبيعة كالمرآة. والخيال– من الناحيـة الأخرى– ينبثق كقوة عضـوية حيـة قـادرة على توليد وخلق شكل جديد، إنهـا– وفـقًـا لـ «أنشـودة الكآبة» لكولريدج– «روح صـائغـة» بالأسـاس، وفى مـقـابل الوهـم السلبى والميكانيكى يرفع «كولريدج» الخيال العضوى والفعال، الذى «يتلاشى وينتشر ويتبدد مـن أجل أن يعيد الخلق .. إنه يجاهد لتحقيق المثالية والتوحيد، إنه – بصورة جوهرية – حيوى ، حتى عندما تكون الأشياء – بصورة جوهرية – ثابتةً وميتة» (١٦٧).

ويمنح الرومـانتـيكيـون– من قـبـيل «كـولرديدج»– الخـيـالَ مكانةً أوليـةً فى سُلم شعريتهم القياسى، بما لا يثير الدهشة فى ضوء المكانة المميزة التى منحوها للشاعر كعبقرية مستقلة وخلاقة، وطالما يتم اللجوء إلى الشاعر لتفسير الشعر فإن مفـهوم الخيال كان لا مفر منه، فهذا المصطلح المتمرد فى ذاته يمكن العثور عليه فى جماليات الشعراء الرمزيين مثل «بودلير» الذى منحه نفس القيمة التى منحها لها الرومانتيكيون، رغم أنه شـدد على قـواه الذهنيـة لا العـاطفـيـة ، ونادى به بودليـر باعـتـبـاره «أسـمى المَـلَكَات» مـؤكـدًا أن ملَكات العـقل الإنسـانى خـاضـعـة له) (1923:274,283) [1859] وبالنسبة لبودلير فالعالم موجود كمستودع للصور والإشارات التى يحدد لها الخيال مكانتها وقيمتها النسبيتين، فالعالم يمثل نوعًا من الطعام يتم هضمه وتحويله (٢٨٣) ولا تعيد هذه الملَكة – ببساطة – تنظيم العناصر، بل تحولها مضفيةً عليها من نفسها. ذلك– حقًا وفقًا لبودلير– مـا ينبـغى على الشـاعـر المجاهدة من أجله: «أريد إضـاءة الأشـيـاء بعـقلى وعـرض هذه الصـورة المنعكسـة على العـقـول الأخـرى» (ص٢٨٤) يتم النظر إلى الشاعر هنا – بصورة استعارية – كمصباح يضىء ، يلقى بضـوئه الخاص على الأشياء .

ويظل مفهوم كفافى *للخيال ضمن التقليد الذى* حدده «كولريدج» ، *والذى* امتدت فـاعليتـه طوال القرن التـاسع عشـر وصـولاً إلى الوقت الراهن ، وتلعب هذه الملَكة – بالنسبـة لكفافى – دور القـوة الفـعـالة التى تركِّب الأشـيـاء فى كـينونة جـديدة، وهذه

النماذج الجديدة موضع إكبار أقصى، إذ لم يتم نسخها، بل خرجت إلى الوجود بفعل إبداعية الشاعر. ومن خلال «رهافة الذهن» يدمج الشاعر ويصهر مظاهر الواقع لينتج أبعاداً متميزة. إنه يصوغ الجمال وفق معاييره الجمالية الخاصة به، غير محكوم بمبادئ الفن التمثيلى، فالخيال- بالنسبة لكفافى- هو العامل الفاعل فى عملية الابتكار الفنى، والأداة التي يمكن للشاعر- من خلالها- أن يغير واقعه عندما يجده منقوصاً، إن الشاعر- بمعنى آخر- لا يحصر طاقاته فى خلق نماذج جميلة، بل يوسع رؤيته ليشكل عالمًا أبعد من ذاته . وهذه الفكرة أيضًا ذات أصل رومانتيكى ، إذ الصور المنسوخة بأمانة من الطبيعة لا تميز الشاعر، حسبما يؤكد «كولريدج» ، إنها لا تصبح برهانًا على عبقرية أصيلة إلاَّ بعد تحويلها بفعل العاطفة، أو «عندما يتم نقل الحياة الإنسانية والعقلية إليها بفعل روح الشاعر» (1975:177)، فشاعر الرومانتيكية وما بعد الرومانتيكية يخلق كونه الحى الخاص ، أو إن هذا العالم- بالأحرى- ينبع من ذاتيته الخاصة، إنه ينتقى المواد الخام ثم يمنحها حيوية روحه ليصوغ كونه الصغير الشخصى. فالشاعر- مثلما تشير سطور استهلال «وردزورث» التالية – يظهر باعتباره البنَّاء الأكبر للواقع: «لقد صنعتُ عالمًا يحيط بى- كان خاصًا بى، صنعته : فعاش فحسب من أجلى» (1805:III, 142-143) .

الشاعر .. مبدعًا لعالمه

العالم الموجود خارج ذات الشاعر هو عالمه الخاص، بقدر ما يبتكره عن طريق تحويله إلى رؤية متاحة لنفسه على وجه الحصر؛ فعقل الشاعر- كى نعود إلى استعارة المصباح- يضىء العالم، ويمنحه – بهذه الطريقة – الأهمية الوجودية . وذلك هو معنى قصيدة كفافى «فى نفس المكان» (١٩٢٩) :

وضعُ البيُوت، وَالمَقَاهِى وَالمَنَاطِقِ المُجَاوِرةَ
الَّتِى رَأَيْتُهَا وَسِرْتُ فِيهَا طُوَالَ سَنَوَات بِلاَ انقطَاع :
لَقَد خَلَقْتُك حِينَمَا كُنتُ سَعِيداً ، وَحِينَمَا كُنتُ حَزِينَا ،
بِالكَثِيرِ مِن الأَحْدَاث ، وَالكَثِيرِ من التَّفَاصِيل .
وَتَحَوَّلَت كُلُك- بِالنِّسْبَة لِى- إِلَى شعُور .

والبيئة الخارجية (البيوت، والمناطق المجاورة) التى أقام فيها المتكلم هى إنجازه الفردى الخاص، صُنعت من تجربته الشخصية الخاصة، وجملة «لقد خلقتُك» تؤكد – بلا لبس – قدرة الشاعر الجوهرية على صنع العالم المحيط به. فالخيال الشعرى يُولِّد– بصورة فعالة– المعنى، مشكلاً من صميم الظواهر واقعًا مستقلاً وكليًا، لكن لدى كفافى لا يمارس عقل الشاعر فاعليته على أشياء مادية، ولا يضفى عليها ببساطة «حياةً عقلية وإنسانية» ، إنه– بالأحرى – يحولها إلى إحساس خالص. ولا يتوافق هذا «الشعور» مع العالم الواقعى ، طالما أن الشاعر لا يصور– على نحو واقعى– ماتلتقطه حواسه، بل يدمج هذه الرؤية فى نفسه ليمنحها خصوصية ذاته. وفى النهاية – كما فى حالة قصيدة «بحر الصباح» (١٩١٥) – يصل تحويل الطبيعة درجةً من التجريد تدفع الشاعر إلى الشك فى وجودها. وإذ ينشغل أكثر بهذا الواقع الخفى، نتاج إبداعه الخاص، فإنه يخوض مغامرة فصله نفسه – نهائيًا– عن العالم .

وثمة مفهوم مماثل للإبداع الشعرى يتجلَّى فى قصيدة بودلير «الأوزة» التى يحدث فيها تشكيل متجاوب فى عقل الشاعر عندما يتم تحويل البيئة البعيدة لكن المألوفة جماليًا إلى مجاز :

بَاريس تَتَغَيَّرُ لَكن لاَ شَيءَ فِى حُزنِى يَتَحَرَّكُ .
قُصُورٌ جَدِيدَةٌ ، سَقَّالاَتٌ ، صَفُوفُ مَبَان ،
ضَواَحٍ قَدِيمَةٌ ، كُلُّ شَيء يَتَحَوَّلُ بِالنِّسْبَةِ لِى إلَى مَجَاز ،
وَذكرَيَاتِى الحَبِيبَةُ أثقَلُ مِنَ الصُّخُور .

وشأن قصيدة كفافى «فى نفس المكان»، تتعلق هذه الأبيات – المؤسسة على استقطاب الداخل/ الخارج– بالعلاقة بين الذات الشعرية الداخلية ومحيطها الخارجى. لكن التشديد ينصب على قطب واحدمن الثنائية، على ذاتية الشاعر التى يتم التعبير عنها بـ «بالنسبة لى» (مثل جملة كفافى "yia mena" = pour moi، وجملة وردزورث "me") التى تستوعب بفاعلية أشياءه المحيطة، وتضفى عليها تمثيلاً جماليًا. وبينما تخضع الأشياء المحيطة بالخارج للتغير، فإنها يتم إنقاذها على يد الشاعر، الذى يحولها–حسيًا– إلى مجاز، فيطبع صورتها فى ذاكرته كحقيقة خاصة لكن متعالية ،

فى كلتا القصيدتين تكف الطبيعة- فى حالتها الخام الأولية- عن أن تهم الشاعر؛ فالشىء الطبيعى لا يصبح حقًا ذا قيمة بالنسبة له إلاّ بعد تحويله بفعل خياله، والواضح- فى كلا المثالين- هو رفض الطبيعة كموضوع للشعر، والإعلاء بالتالى من قيمة ذات الشاعر باعتبارها الموضوع المركزى . وينصب الاهتمام- على نحوٍ متزايد- على عالم التجربة الداخلي للشاعر، على نحو ما يؤكد «بودلير»؛ فلم يعد يكفى أن نصور الأشياء كما هى فى الطبيعة: «الطبيعة قبيحة، وأنا أفضِّل كائنات خيالى البشعة على ابتذال الواقع» (1923:273) حقًا إن أحد الملامح البارزة للشعر ما بعد الرمزى هو نزوعه إلى أن يدفع إلى الصدارة بتجليات الخيال: الفانتازيات والذكريات والرغبات التى يلمح كفافى إليها بلا انقطاع .

الاغتـــراب

على نحو ما ذكرنا فيما سبق، فإن تنكر الشاعر القاطع للواقعى والعادى يُنتج انعزاليةً جماليةً و- جوهريًا- انفصالاً للشاعر وشعره عن التيار الثقافى العريض ، ورغم أن صورة الفنان المنعزل هذه يمكن أن تجد لها مكانًا- مثلما يقول «فرانك لينتريشيا» – فى الشعرية ما بعد المالارمية، إلاّ أن نموذجها الأوَّلى يكمن فى أوائل القرن التاسع عشر فى الصور الذاتية المتنوعة للفنانين «الذين- حتى وهم يعانون الاغتراب الأليم من الاختلاف عن الكائنات الإنسانية الأخرى- ينالون التعويض الخاص عن مثل هذا الاختلاف بمنحهم امتياز الرؤية الفريدة للحقيقة (تلك- على الأقل- هى العقلنة الشائعة لتعاستهم) (1980:216)(٩) ويمثل هذا النمط من الفكر المحكوم بالاغتراب أحد مواريث الشعرية الحديثة من الرومانتيكية، وخاصةً مفهومها للشاعر ؛ فشاعر ما بعد الرومانتيكية يتخذ- على نحو متزايد- دور الخارجى المفترى عليه والمُساء فهمه، غير أنه- بصورة مفارقة – يسعى بحمية إلى هذه العزلة، حيث يعتبرها

(٩) كمثال لهذا النموذج الأولي يرد إلى الذهن اسم «هولدرلين» ، كواحد من أوائل الشعراء الرومانتيكيين الذين جسدوا موضوع الاغتراب وتحليق المعبودات فى أعماله، ويقدم عمله "Der Wanderer" صورةً للشاعر المنعزل الذى أنعم عليه ذات مرة برؤية موحِّدة لكل شىء، لكنه الآن متروك بإحساس الهجران والفقدان : «الأب والأم ؟ وإذا ما كان الأصدقاء أحياء مايزالون،/ فلقد وجدوا مكاسب أخرى ولم يعودوا أصدقائى .../ أبدو لهم ميتًا وكذلك هم لى ./ وأنا وحيد تمامًا» .

أساسيةٌ لإبداعيته، فمن خلال حياة منعزلة وبائسة يمكنه أن يتأهل لفنه ويدفع ثمنه ، والقلائل- وفقًا لاعتراف «فلوبير» - هم الذين عانوا أو يعانون بقدر ما عانى من أجل الأدب (خطاب إلى السيدة «ليروييه دى شانتوبى» ، نوفمبر ١٨٥٧ ؛ Flaubert 1974:612) .

وليس لدى كفافى مثل هذا الألم الموجع للذات (والإشباع الداخلى مستمد منه) ومع ذلك فموضوع الاغتراب سائد تمامًا، وهو يكشف عن نفسه فى عدة أشكال : الجنسى والجمالى والاجتماعى والسياسى. والقصيدة التى تكشف بوضوح إحساس الشاعر بالغربة عن محيطه هى «بحر الصباح» :

فَلأتَوَقَّف هُنَا . وَلأنظُر، أيْضًا ، بُرهَةً إلَى الطَّبيعَة .
الزُّرقَةُ الرَّائعَةُ لبَحْرِ الصبَّاح ، للسَّمَاء الصَّافيَة ،
وَالشَّاطئُ أصفَر : كُلُّ شَيء فَاتن ،
كُلُّ شَيء اغتَسَلَ بالضَّوء .
فَلأتَوَقَّف هُنَا . وَلأتَظَاهَر بأنَّنى أرَى كُلَّ ذَلكَ
(لَقَد رَأيتُه بالفعلِ للَحظَة عندَمَا تَوَقَّفْتُ فى البدَايَة)
ولَيسَت أحْلاَمُ يَقَظَتى المُعتَادَةَ هُنَا أيضًا ،
وَذكريَاتى ، وَهَذه الصُّور الحسيَّة .

والجدير بالملاحظة فى هذه القصيدة هو الغياب القصير للطبيعة عن رؤية الشاعر، فالمتكلم مشغول للغاية بعالم تجربته الداخلى إلى حد ألاَّ يستطيع إدراك العالم المفتوح المتاح، ورغم جهوده وبصرف النظر عن لمحة خاطفة غير كافية فإن المشهد الطبيعى يروغ منه ، وبدلاً من السماء والبحر لا يشعر سوى بتجليات ذاتيته الغائمة : فانتازيات وذكريات ورؤى المتعة التى تصبح بصورة متزايدة هواجس لديه؛ ينحدر الشاعر إلى الأنوية(*)، طالما أن لا وجود لشىء سوى تجربته، أو- بالأحرى- لا يمكن لشىء أن

(*) sollipism نظرية تقول بعدم وجود شىء سوى الأنا .

يوجد دون أن يتم إدراكه أولاً من جانبه، فالشاعر يحبس نفسه داخل فضاء مستقل جماليًا يتأمل فيه فنه. وفضلاً عن ذلك فإذ يعتقد أن حساسيته أرقى– على نحوٍ ما– من حساسية الآخرين، فإنه يقطع الروابط المزعزعة بالفعل مع المتلقين، ليصبح – فى النهاية – معزولاً عن كل الواقع الطبيعى والاجتماعى .

وهذه الغربة المزدوجة يمكن ملاحظتها بشكل خاص فى قصائده الأقدم التى يتخللها شعور بالقلق. تُصور قصيدة «جدران» (١٨٩٧) – على سبيل المثال – الفرد أسيراً تم سجنه «بصورة غير مفهومة» على أيدى عملاء مجهولين، ومثل أبطال روايات كافكا المحاصرين ، يرتمى مقهوراً، عاجزاً عن مقاومة القوى الحاقدة غير المعروفة «دُونَ اعتبَار، بِلاَ رَحمَة، بِلاَ خزْى/ أقَامُوا حَولى جُدرَانًا سَميكَةً وَعَاليَةً». وإذ لا يجد مخرجًا مَن الجدران المُنتَصبةَ علَى أيدى ظالميهَ فإنه يستسلَم لقدره وَقد غلبه اليأس. وفى قصيدة «النوافذ» (١٩٠٣)، يحاول المتكلم – بلا نجاح – العثور على ثغرة فى الصومعة المظلمة :

فِى هَذه الغُرَف المُظلمَة الَّتى أُمضى فِيهَا أيَّامًا فَارغَة ،
أتَمَشَّى جيئَةً وَذهَابًا
مُحَاولاً العثُورَ عَلَى النَّوَافذ .
ستَحلُّ رَاحَةٌ عَظيمَةٌ عندمَا تَنفَتحُ نَافذَة .
لَكن مَا من نَوَافذَ ليُمكنَ العثُورُ عَلَيهَا ،
أو إنَّنى – عَلَى الأقَل – لاَ يُمكنُنى العثُورُ عَلَيهَا . وَربَّمَا
يَكُونُ من الأفضَل ألاَّ أجدَهَا .
فَربَّمَا يَتَكَشَّفُ الضَّوءُ عَن طُغْيَان آخَر .
مَن يَدْرى أيَّةَ أشيَاءَ جَديدَة سَيَكشفُهَا ؟

وربما يفضى البحث العبثى عن النوافذ إلى إدراك حقيقة أكثر بشاعة، ويمكن للفشل فى العثور عليها أن يكون رحمة، طالما أنها يمكن أن تتكشف عن رؤية أكثر

فظاعةً من الحالية . وقد تحول المزاج السوداوى فى قصيدة «جدران» إلى أحد عناصر كآبة وتشاؤمية كلية فى هذه القصيدة، لا تواصل يمكن أن يحدث بين الفرد والعالم خارج الجدران، إنه مسجون داخل حدود عزلته .

ومناخ الكآبة الذى يسود هذه القصائد- وغيرها من القصائد الأولى- هو سمة أساسية لغالبية الخطاب الشعرى فى أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ويظهر الاغتراب وشعور القلق المرافق له كملامح مركزية للانشغالات الفكرية للفن الحديث، لتصبح- فى حالات كثيرة- كلماتها المفصلية. أمَّا لدى كفافى- وبصرف النظر عن التجليات الأولى- فإن «الخوف والارتعاد» الناجمين عن العزلة مع أفكار التحول إلى ضحية وكراهية الذات تختفى تماماً- تقريبًا- فيما بعد، والواقع أن العزلة ليست موضع نواح، بل سعى إليها بقوة، وحيث تقوم العزلة بتأمين الإبداع الشعرى، فإن الصورة الموازية للشاعر المنعزل تتكرس، فالشاعر- لدى كفافى- لا يغنى وحده مثل العندليب الرومانتيكى فى الظلام ليبهج عزلته، إنه يتخذ ريشًا مختلفًا، ريش صاحب النزوع الفردانى الواعى بالذات، المحب للجمال، المتبنى لمذهب المتعة، الذى يؤكد وينتصر فى اختلافه عن (وتفوقه على) الكائنات الإنسانية الأخرى .

الشاعر والمجتمع

يحس الشاعر بالتهديد من جانب الجماعة، وينظر إلى المجتمع باعتباره عائقًا لتعبيره الفنى، وقد رأينا كيف يصر الشاعر على الاختلاف عن الآخرين، ويدعى فرديَّته كشرط أساسى لإبداعيته. ومن أجل ضمان هذا الاختلاف يسعى إلى قطع أية روابط بالجماعة الاجتماعية يمكن أن تعرض معتقداته الجمالية للخطر، حقًّا إنه يدفع بفكرة عدم الالتزام إلى أقصاها ، وكأى فنان فإنه لا يستهدف السخرية من الذوق العام، بل انتهاك قوانين المجتمع، ولهذا يحافظ الشاعر على علاقة خصومةٍ مع المجتمع، فرغم أنه ينفى الحاجة إلى متلقين، ويُحل محلهم مجموعةً منتقاةً من المقرَّبين، فإنه لا يستطيع- بنجاح- التغلب على الحاجة إلى الجمهور حوله .

تبرز قصيدة «مسرح سيدون (٤٠٠ م)» (١٩٢٣) هذه المواجهة بين المعايير الاجتماعية والحرية الشعرية: يكتب ابن أحد الأشراف "قصائد جريئة للغاية باليونانية تتناول «نوعًا خاصًا من المُتعَـةِ الجِنسيَّةِ،/ هَذَا النَّوعِ الذِى يَقُودُ إلَى الحُبِّ المُدَانِ، المُحَرَّم» .

وبسبب الطبيعة الاستفزازية لموضوعه يخشى السلطات الرقابية، هؤلاء الذين «يُغمغِمُون عَن الأخلاق»، والذين ربما يغضبون من الشعر المتحرر، ومع ذلك – ورغم متطلبَاتهم الرقابية– فإنه لا يكف عن الكتابة ويختار أن يوزع قصائده سراً، وكشاعر – فإنه لا يستطيع احتمال أى تدخل فى الفعل المقدس للإبداع، ولا الالتزام بمتطلبات المجتمع فى التحفظ الأخلاقى، فالفن– كما قال «أوسكار وايلد» فى مقدمة «صورة دوريان جراى»–لا أخلاقى، والفنان يتخذ بالضرورة دور اللاأخلاقى، وهذا الحكم صحيح بالنسبة لصورة الشاعر فى أعمال كفافى، حيث الشاعر– باعتباره غير ملتزم– مدفوع (ويجد ذلك ضرورياً) إلى تخريب تقاليد المجتمع الجمالية، وانتهاك معاييره الأخلاقية .

حقًا إن الشعار غير المعلن للشاعر– لدى كفافى– ربما يكمن فى البرهان الذى تتضمنه قصيدة «نضج الروح»(١٩٠٣) التى تدافع– بوضوح – عن مقاومة فرض القواعد :

هُو الذى يَأمَلُ فِى نُضجِ الرُّوح
سَيَكُونُ عَلَيه أن يَسمُو فَوقَ الطَّاعَةِ وَالاحترَام .
سَوفَ يُذْعِنُ لِبَعضِ القَوَانين
لَكنَّه سَوفَ يَنْتَهِكُ فِى الغَالِب
كُلاً مِن القَانُونِ وَالعَادَة ، وَيَمضِى إلَى أبعَد
مِن المِعيَارِ السَّائِد غَيرِ الكَافِى .
لَسَوفَ تُعَلِّمُه المُتعَةُ الحِسيَّةُ الكَثِير .
وَلَن يَخَافَ الفعلَ المُدَمِّر :
فَنِصفُ البَيْت يَنبَغِى أن يَنهَار .
بِذَلك سَوفَ يَنضَجُ – بِقُوَّة – حَتَّى الحِكمَة .

سأعود إلى هذه القصيدة فى الفصلين الثالث والخامس، لكنى هنا أدرسها كتصريح من الشاعر بعدائه للأنظمة المغلقة، مثل أنظمة المجتمع عامةً وأنظمة تراثه

الشعرى الضمنية بوجه خاص، فالمتكلم يعتبر نفسه محطمًا للقواعد، وشخصًا يحرض على انتهاك القوانين والأعراف، رغم أنه يتخيل تحررًا جزئيًا للشاعر، إنه يدعو إلى تدمير «نصف البيت»، مؤكدًا أن الذات يمكن تحقيقها- بصورة أولية- خارج حدود الطاعة والاحترام، وفيما وراء المعايير والحدود التى أقامتها السلطة ، ولا يمكن للمرء اكتساب معرفة ذاتية إلاّ عندما يقبل القوى المُحرِّرة للفعل المدمِّر. وهذا الهجوم العنيف للتحدى يصبح ملائمًا تمامًا لشاعر «مسرح سيدون (٤٠٠م)»، الذى يجاهد من أجل مقاومة ما يتطلبه المجتمع من استقامة أخلاقية . إنها تقدم أيضًا رسالةً للشاعر «تيمثوس»، شاعر قصيدة «تيمثوس الأنطاكى، ٤٠٠ م» (١٩٢٥) ، الذى يواجه أيضًا الرقابة المسلطة للدولة ، لكنه ينجح فى الإفلات منها .

وهذه القصيدة- مثل قصيدة «مسرح سيدون(٤٠٠ م)» - تضفى الدرامية على الانفصال بين الخطاب الأدبى وغير الأدبى؛ فالشاعر «تيمثوس» لا يتوفر إلاّ على اتصال محدود بالمتلقين، لكنه ما يزال يشعر بتهديدهم له، ولهذا يوزع أيضًا قصائده سرًا، من أجل تفادى رقابة الجمهور لقصائده اللاأخلاقية :

سُطُورٌ كَتَبَهَا تِيمثُوس الشَّاب ، فِى حُبٍّ مَجنُون .
العُنوَان "إمُونِيدِيس"- مَحبُوب
أنتيُوخُوس إبِيفَانِيس ؛ شَابٌّ وَسِيمٌ للغَايَة
من سَامُوسَاتَا . لَكنَّ السُّطُورَ إذَا مَا خَرَجَت
مُتَّقدةً ، مُفْعَمَةً بالإحسَاس ، فَذَلكَ لأنَّ إمُونِيدِيس
(الَّذِى يَنْتَمِى إلَى زَمَن آخَر ، أكثَرَ قِدَمًا :
العَام ١٣٧ للمَملَكَة اليُونَانِيَّة ،
وَرُبَّمَا أقدَم قَلِيلاً) هُو فِى القَصِيدَة
لاَ يَعدُو أن يَكُونَ اسمًا ، اسمًا مُنَاسبًا مَعَ ذَلك .
تُعَبِّرُ القَصِيدَةُ عَن الحُبِّ الَّذِى يُحِسُّه تِيمثُوس ،

نَوع جَميل من الحُب ، هَامَ به . ونَحنُ المُطَّلعين
نَعرفُ عَمَّن كُتِبَت هَذه السُّطُور .

لقد كتب «تيمثوس» قصيدةً عن حبيبه، لكنه- خوفًا من أن يصدم مثل هذا الموضوع الجنسي المثلى homosexual المجتمع الأنطاكي- قرر أن يمنح النص منظوراً تاريخيًا بمنحه عنوان «إمونيديس»، اسم صديق متخيَّل لأحد أسلاف الملك الحالي، وإذ يظن الأنطاكيون أن القصيدة تتعلق بهذا الشخص فلن ينتابهم الغضب ولن يُرهبوا مؤلفها، لا يبالي الشاعر بآرائهم، طالما أنه لم يكتب القصيدة لهم، بل لمتلقين أكثر محدودية ومستنيرين مع ذلك، دائرة داخلية من الأصدقاء العليمين بطقوس التأليف الشعرى . وتضمين مفاتيح الفهم الزائفة والمعلومات المضلِّلة فى النص لا يهدد بالخطر إخلاص الشاعر- مع ذلك – طالما أن متلقيه الحقيقيين ، هؤلاء الذين يفهمون الفن، سيكونون قادرين على فك شفرات معنى القصيدة الخفى .

والآراء المثارة فى هذه القصائد تتعلق برد فعل الفنان تجاه ما أحس من انتهاك المجتمع الدائم لاستقلاله الخاص، ويمكن أن تتصل بتطورات اجتماعية أوسع فى أوربا، مثل التصنيع والظهور المرافق للبرجوازية. لقد جاء ظهور الطبقة الوسطى بجمهور أوسع للفن، أراد تمثيله جماليًا، وقام الفنان- مثلما سنرى هنا وفى الفصل التالى- هذا التعميم لفنه، معتبراً هذا النزوع تهديداً مخربًا بصورة كامنة، ففى عصر تعميم الديموقراطية يحلم الشاعر بأن يظل أرستقراطيًا، ولهذا فقد اتخذ موقفًا أكثر تهجميةً ضد السلوك البرجوازى، وعندما أصر على تمايزه فقد كان عن هؤلاء المحافظين الذين جاهد للابتعاد عنهم، طالما أنهم ينطوون على سمات مناقضة لذوقه الشعرى: الشيء الاعتيادى، الآراء العامة، الجهل، افتقاد الحساسية، النزعة المحافظة، البيوريتانية .

وفضلاً عن ذلك، فنزعة الانعزال الجمالية التى اقترنت بشعر كفافى، وبالكثير من الفن ما بعد الرومانتيكى، تتناقض مع خطابات القرن التاسع عشر التى سعت إلى مقاومة نزوع الفن إلى الشكلانية والاستقلال ، بالتأكيد على علاقته بالمجتمع والحياة عامة، وقد وجه كثير من مفكرى أواخر القرن التاسع عشر أبحاثهم- تحت تأثير العلوم الاجتماعية الجديدة- إلى البُعد الاجتماعى فى الفن، لتحديد مكانته فى العالم وتوضيح مسئولياته ، ولاشك أن شيئًا من هذا القبيل قد سبق حدوثه فى أعمال من قبيل

«دفاع عن الشعر» (١٨٢١) لشيللى، وبالذات فى «فى التربية الجمالية للإنسان» (١٧٩٤-١٧٩٥) لشيللر . يسعى «شيللى» - على نحو ما تتضمنه مقالته - إلى الدفاع عن الشعر ضد أعباء اللاجدوى ، واكتشاف دور الفن فى الحياة الإنسانية ، فالشعر - فيما يرى - يساهم فى سعادة الإنسان، وتحقيق المتعة، وهو لا غنًى عنه فى السعى وراء القيم العليا فى الحياة. وتشكل خطابات «شيللر» ومقالة «شيللى» اثنتين من أهم محاولات النزعة الإنسانية لتأكيد دور الخيال فى الحياة، يقوم «شيللر» بإعادة تأسيس العلاقة بين الفن والسياسة التى انقطعت منذ «كانط»، فهو يبرز سمات الفن تلك التى تمثل - فى رأيه - أساسًا للإنسانية الحقة، والمهمة الأولى للفن- كما يراها- هى التثقيف والتحضر (1997:IX,6) فالفن يرتقى بشخصيتنا، حيث نحقق من خلال الجمال إنسانيتنا. لقد قال «شيللر» - حقًا - إن الجمال ربما يقدم لنا الاحتمال الوحيد لبلوغ إمكانيتنا الإنسانية (XXX,6) - بالنسبة لشيللر - يمثل إلحاحًا فى حياتنا، طالما أنه مربوط لا محالة بقدرتنا على تحقيق إنسانيتنا العميقة .

ويكمن هدف «شيللر» الرئيسى فى الدفاع عن ضرورة الفن فى الحياة، بالربط بين الجمال وتحقيق أنفسنا ككائنات اجتماعية وثقافية، لكن هذه الغاية تختلف عن أهداف مفكرى القرن التاسع عشر مثل الوضعيين الذين درسوا الفن بلغة سياقه الاجتماعى ، فقد ضمَّن «أوجست كونت»- أحد كبار الوضعيين البارزين- تأملاته فى الدور النموذجى للفن ضمن كتاباته عن تنظيم المجتمع ، وفى أحد فصول كتابه «رؤية عامة للوضعية» (1830:42) شدد على إسهام الفنان فى تقدم ورفاهية الإنسان، ويدرك «كونت» الفن كعمل تربوى- بصورة جوهرية - يتحمل مهمة «تجميل الحياة الإنسانية والرقى بها» لتشذيب الغرائز الإنسانية إلى حد الاكتمال ، وتعزيز طريق التقدم الاجتماعى (1880:205) وتكمن الوظيفة الأساسية للفن فى تأسيس أنماط «من أرقى نوع» لترتقى- من خلال تأملنا فيها - بأفكارنا ومشاعرنا (ص٢٠٩) . لقد دمج "كونت" التجربة الجمالية فى نظرته للمجتمع، وقاتل بقوة ضد انعزال الخيال، الذى رآه يفضى فى النهاية إلى إفساد السلوك وانحطاط الدولة ؛ فللفن- لدى «كونت»- غاية عليه أن يحققها، تستدعى من الفنان التركيز على أكثر الموضوعات أخلاقية ، والحديث عن القيم النبيلة، والمساهمة فى تعليم الإنسان .

وبعد «كونت» واصل «هيبوليت تين» البَحث الاجتماعى فى أسس الفن، ورغم أن «تين» - كما يقول «ويلليك»- لم يكن وضعيًا أصيلاً لأنه لم يحصر الامتياز فى منهجية

العلوم الطبيعية، فإنه قد شدد على المنبع الاجتماعي للفن (Wellek 1995-65:IV,46) والحق أنه مصدر ثقة فى تأسيس الدراسة الاجتمـــاعية للأدب، وفى مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الانجليزى» (١٨٦٤) ، وسع المنهج الجديد فى الدراسة الأدبية بطرح أسئلة جديدة : «إذا ما افترضنا أدبًا معينًا، أو فلسفةً، أو مجتمعًا، أو فنًا، أو مجموعة فنون ، فما هو الشرط الأخلاقى الذى أنتجها؟ ما هى شروط العِرق، والحقبة، والظروف الأكثر ملاءمةً لإنتاج هذا الشرط الأخلاقى ؟» (1887:19) ومضى «تين» ليكشف أن الأدب – باعتباره أحد الفنون – يملك شرطه الأخلاقى الخاص ، المستند إلى وسَطه تلك الظروف الفيزيقية والاجتماعية والسياسية التى صاغته، ومهمة الناقد تكمن فى الربط بين الأدب وبيئته الاجتماعية والسياسية، ومنحه– بهذا المعنى– خلفيته. ويقوم المؤلف بمهمة مشابهة ، طالما أنه – بفضل بصيرته العميقة – قادر لا على تصوير نفسية روحه فحسب، بل نفسية عصره وعرقه أيضًا، بمعنًى آخر فالكاتب لا يعبِّر فحسب عن أفكاره، بل «يحشد حوله مشاعر عصر بكامله وأمة بكاملها» (ص٢٠). فالأدب – لدى «تين» – ذو منبع اجتماعى وأيضًا وظيفة اجتماعية .

وعلى نحو مماثل– فى بريطانيا– اعتبر «جون رَسكين» الفن نتاج مجتمع ومعيارًا لمكانته الأخلاقية، وكما سنرى فى الفصل الثالث، فى مقارنة تفصيلية بين فكر "رَسكين" وفكر كفافى ، جاهد «رَسكين» لوضع الفن فى سياق اجتماعى وأخلاقى، حيث لا انفصال– لديه– بين الفن والمجتمع والأخلاقيات، ومثلما لدى الوضعيين، فإن قيمة الفن تكمن فى تثقيف الإنسان، وفى قدرته على توصيل القيم الأخلاقية الجوهرية؛ فالإنسانية يمكن أن تستفيد من الفن بما ينطوى عليه من عظمة العصور الماضية . وفى ذلك – مثلما يوضح «جورج لانداو»– كان «رَسكين» واحدًا من أوائل المفكرين فى بريطانيا ممن شددوا على أن الفن موضوع اهتمام عام (11-1970:10) فلم يعد الفن – بالنسبة لرسكين – حكرًا على فئة متميزة ، بل ميراثًا لكل أعضاء المجتمع ، وقد صاغ «ويليام موريس» هذه الأفكار الشعبوية الوليدة فى إطار كتاباته عن الفن ، ففى مقالة تحمل العنوان المضىء «فن الشعب» (١٨٧٩) ، أدان هذه المذاهب الجمالية – من قبيل «الفن للفن»– التى سعت إلى عزل الفن عن وَسَطه الاجتماعى، وألح على استحالة لا اجتماعية الفن والأخلاق والسياسة والدين، ودافع عن فن «صنعه الشعب من أجل الشعب» (1848:533) وكرر هذه الآراء فى «جمال الحياة» (١٨٨٠) ، حيث قال إن القضية الكبرى للجنس البشرى تكمن فى تدعيم «ديموقراطية الفن» والرقى بالعمل

المشترك (ص٦٣ – ٦٤) ونادى بإحياء الفن الشعبى والفنون اليدوية التى ستضمن للشعب – على النقيض من الفنون الرفيعة المعاصرة – المتعة فيما يستخدمون من أشياء . وذكر فى «الفنون الأقل» (١٨٧٧) أن «ما من شىء يمكن أن يكون عملاً فنيًا دون أن يكون نافعًا .. دون أن .. يُسلى، ويهدئ، أو يرتقى بالعقل فى حالة صحية» (ص٥١٢) .

وقد اتسعت النظرة الديموقراطية للفن مع القوة والفاعلية العنيدة لتولستوى فى «ما الفن» (١٨٩١) ففى هذا العمل يرفض «تولستوى» – بشكل كامل– فكرة الفن للفن، والتراث الشكلانى كله وبذلك يصم فن القرون الثلاثة الماضية كله – تقريبًا – بأنه نخبوى ، ولاأخلاقى، وانحطاطى، وبدلاً من نقل أرقى المشاعر التى توصلت إليها الإنسانية، فإن الفن المعاصر– وفقًا لما يقرره «تولستوى»– قد أفقر نفسه بتحوله إلى فن لاطبيعى ، مفتعل، وحكر على طبقة متميزة (1930:149) وإذ ابتعد الفن الرفيع كثيراً عن الشعب العامل فإنه أصبح خارج إدراكه، وبذلك قام بتوفير المتعة لقلة ثرية فحسب. وفى مقابل هذا الفن الأرستقراطى دافع «تولستوى» عن فن يوصل مشاعر الفرد إلى الشعب ، وينبع – بالضرورة – من القيم الدينية، ويمكن توظيفه كأداة دعائية فى تحسين الظرف الإنسانى . وتوضح نظريات «تولستوى» و «كونت» و «تين» و «رسكين» و «موريس» أن ثمة معالجات أخرى مناقضة– إلى جانب الخطاب الشكلانى عن الفن، والذى ينتمى إليه كفافى– سعت إلى وضع الفن ضمن سياق اجتماعى وأخلاقى ودينى أيضًا، واعتبرت هذه النظريات الفنان مواطنًا فى المجتمع، فانتظرت منه بالتالى المسئولية الأخلاقية. لكن الفنان قاوم هذا النداء التبشيرى، مؤمنًا باستقلاله عن التقاليد الاجتماعية، وكافح ضد كل المحاولات التى بذلها الآخرون ليفرضوا عليه دور رجل الأخلاق، والعالم، والفيلسوف، والداعية. واحتجاجًا على توظيف مواهبه لغايات لاجمالية أصر– فى عنف جدالى– على استقلالية الفن ، ولاغائيته ، ولاأخلاقيته .

ومفهوم كفافى للشاعر، والذى يتمثل فى القصائد التى تمت دراستها حتى الآن، وموقفه من الفن للفن (الذى يخضع للتحليل فى الفصل الثالث) يجد موضعه فى هذه التطورات الثقافية فى القرن التاسع عشر، وذلك ما يمكن اعتباره رد فعل ضد الضغوط الاجتماعية ، والمطالبات النظرية بفن مسئول أخلاقيًا واجتماعيًا ؛ فالفنان – فى كفافى– يرفض واجبه الاجتماعى كى يكرس نفسه تمامًا لفنه، الذى يعتبره الفعل

الإنساني الأسمى، وقد تم التعبير عن هذا الاتجاه - على أفضل نحو- من خلال الطريقة التي ينظر بها فنان قصيدة «إلى الدكان» (١٩١٣) إلى عمله ويعالجه بها:

لَفَّهَا بعنَايَة ، وأَنَاقَة .
في حَرِير أخضَر ، بَاهظ الثَّمَن .
أزهَار يَاقُوت ، زنَابق لؤلؤ ،
بَنَفسَجٌ من الجَمَشت : حَسَبَ ذَوقه ، وإرَادَته ،
وَرُؤيَته لجَمَالهَا ، لاَ كَمَا رآهَا في الطَّبيعَة
أو دَرَسَهَا . سيَتركُهَا في الخزَانَة ،
أمثلَةً عَلَى عَمَله الجَرِيء ، وَالبَارِع .
وَحينَمَا يَدخُلُ أحَدُ المُشتَرين المَحل ،
يَستَخرِجُ أشيَاءَ أخرَى للبَيع : حُليًا من الدَّرَجَة الأولَى
أسَاوِرَ ، سَلاَسِلَ ، عقُوداً ، خَوَاتم .

فالفنان في هذه القصيدة - مثل شاعري «مسرح سيدون (٤٠٠م)» و«تيمثوس الأنطاكي ٤٠٠ م» - يؤكد استقلاله عن الذوق الجمالي الشعبي ، ولنلاحظ أنه يخفي عن الرؤية العامة إبداعاته الأكثر براعة وقيمة، ليبيع - بدلاً منها - حلياً وأشياء تافهة ، إنه يؤدي- بالنسبة للمشتري المحتمل- دور الصانع ، لكنه فنان لنفسه فحسب ، وعمله الجريء، الذي صاغه لا وفقًا للمعايير السائدة والمعروفة، بل وفقًا لمفهومه الخاص عن الفن، يحتفظ به لنفسه ويوصد عليه الخزانة ، فليس مسموحاً للجمهور بالوصول إليه ، فالفن الحقيقي - فيما يبدو - لا يُعرض في الأسواق خوفًا من إفساده بفعل التوقع التام من المشتري العام . والفن الحقيقي بلا قيمة تبادلية؛ فلا يمكن- ولا ينبغي له - أن يُباع مقابل أجر أو ثمن. والحِرَفية ارتزاق؛ فهي تتم من أجل لقمة العيش . لكن الفنون الجميلة لا تدخل مجال التجارة ؛ فقيمتها الأساسية أعظم- بالتحديد لأنها بلا قيمة

سوقية . فالفنان يخلق ، ويلعب ، لكنه لا يقوم بأى نشاط تجارى . إنه بلا مدير أو زبون (وفقًا لما تفترض القصيدة- على نحو ساخر- يعتمد الفن الرفيع في وجوده على الفن التجارى الذى يبيع منتجاته ، فيسمح- بذلك- للفن بوهم الاستقلال عن المتلقين. وسوف أعود إلى ذلك فى الجزء الثانى من الفصل الثانى) . وتصبح العملية الفنية شأنًا خاصًا ومنعزلاً ، وينبع تبريرها لا من الاعتراف والقبول العام ، بل من القيم الجوهرية للفن ذاته .

الشاعر خبيرًا

وإذ يعتقد الشاعر أنه حرر نفسه من القيود الاجتماعية، فإنه ينسحب إلى الذرى الرفيعة من برجه العاجى ليتابع التأليف المنعزل للشعر، وفى الملاذ الجمالى، يمكن للشاعر أن يصقل أشعار . وهو يزن كل مقطع لفظى ليبلغ بعمله الكمال . وللإلحاح المتزايد على الجدَّة فى الأدب التأثير فى منح الامتياز لا للفكرة الأصيلة فحسب بل أيضًا للشكل اللغوى الذى تم إهماله حتى ذلك الحين ، حيث اعتبرت اللغة ملكية مشتركة لا جدال فيها ، لكن إذ تم النظر إلى اللغة باعتبارها ذاتيةً غامضةً وبدأت وظيفتها التعبيرية فى أن تكون محل شك، ظهر الشكل كقيمة فى الشعر، وأصبح بؤرةً لاهتمام الشاعر (لمناقشة تحول مفهوم اللغة انظر الفصل الرابع) يرتبط بهذا التطور - وفقا لرونالد بارت - ظهور صورة الكاتب باعتباره خبيرًا «يعزل نفسه فى مكان أسطورى ، كحرفى يعمل فى بيته، يشذب ويقطع ويصقل ويصوغ شكله تمامًا كجوهرى يستخلص الفن من مادته، مكرسًا لعمله ساعات منتظمة من الجهد المنعزل» (1968:63) . ونموذج الفنان فى قصيدة «إلى الدكان» - يَرِد مباشرةً إلى الذهن كوصف مناسب للنشاط الإبداعى، وكتصوير عملى للملاحظة السابقة ، يشير «بارت» إلى «فلوبير» الذى «يشحذ عباراته» ، و «فاليرى» «فى غرفته عند انبلاج الفجر» ، و «جيد» و هو «يقف عند مكتبه مثل نجار عند منضدته» . ويمكن للمرء بالتأكيد أن يضيف إلى هذه القائمة كفافى، وهو يراجع المراجع القديمة، متحققًا من صحة الوقائع التاريخية الغامضة، متقصيًا تواريخ وأصول الكلمات ، مانحًا نفسه بلا تردد لمسودات القصائد لفترات من الوقت طويلة بصورة استثنائية(١٠) .

(١٠) ربما كانت أطول مدة خصصت لمراجعة قصيدة هى المتعلقة بقصيدة «لو كان بالفعل ميتًا» فالنسخة الأولى منها بدأت عام ١٨٩٧ ؛ ونُشرت القصيدة فى النهاية عام ١٩٢٠، بعد ثلاثة وعشرين عامًا .

وجاء شاعر النصف الثانى من القرن التاسع عشر ليعتبر نفسه أخصائيًا فى مجاله، لا منشداً أو حكيمًا كما فى عصور سابقة. كان مهنيًا فى الأدب، أى شخصًا موهوبًا يخضع اللغــة لنسق (أدبى) خاص ، وكان من الضــرورى له - كأخصائى - أن يسيطر على التقنيات والمناهج والمعايير والأعراف الكامنة فى مجاله. وفى الشعر (والفن عامة) أصبح الشكل هو القيمة المهيمنة، وإذ تم إدراك كتابة الشعر باعتبارها فعلاً مستقلاً، فإن الرسالة أصبحت- بصورة متزايدة- زائدةً عن الحاجة ، وإذ انسحب الفن- تدريجيًا- إلى ذاته، فقد تجلت السيطرة على قواعده بمعانى الكفاءة التقنية والبراعة الواعية. لقد سعى الفنان إلى امتياز الشكل، ربما كان ذلك ما حدا بإدجار آلان بو - فى «فلسفة التأليف» - إلى حث الشعراء على ألاَّ يفقدوا إدراك الشئ «التفوق أو الكمال بأى ثمن» (1899:27) وعلى نفس النحو لاحظ «بودلير» - فى كتابته عن رسوم «ديلاكروا» - أن الفنان رغم امتلاكه لموهبة الخيال الثمينة فإن هذه المَلَكة كان يمكن أن تظل عقيمةً ما لم تكن قد توفرت لها- فى خدمتها- البراعة (1925:9) وأشار «بودلير» - فى مقالة أخرى - إلى التوافق المتبادل بين البراعة والخيال : كلما امتلك المرء خيالاً أكثر- كما يقول- كلما تزايد احتياجه إلى تقنية ترافقه ؛ ومن الغباء امتلاك أحدهما دون الآخر (1923:262) .

ومع الإعلاء المتزايد من قيمة البراعة والتقنية اتجه الاهتمام - بصورة واضحة - بعيداً عن «ماذا» إلى «كيف» الفن ، وتحولت الكتابة إلى تحقيق انتصار تقنى. تم الإعلاء من قيمة المهارة الواعية بذاتها، بينما تم شجب الخيال؛ فالدقة والتعبير المقتصد سمتان موضع تقدير، بينما الشعر العاطفى، المتكلف، المترهل موضع استخفاف . وقد وهب الشاعر- كحرَفى وأخصائى- نفسه بصورة مكثفة لإبداع شكل خالص ، وأبدَى إيمانًا لاشك فيه بفنه، فأحد شبان قصيدة «شبان سيدون (٤٠٠م)» مجنون بالأدب، والشاعر «فيرنازيس» - فى قصيدة «داريوس» (١٩٢٠) مهموم بالكتابة إلى حد إصراره على إنهاء ملحمته رغم غزو الرومان لبلاده، والشعراء الذين يظهرون فى قصيدتى «مسرح سيدون (٤٠٠م)» و«تيمثوس، الأنطاكى ٤٠٠م» يواصلون توزيع شعرهم رغم المخاطرة بالاضطهاد العام، ومع الارتقاء بالتجربة الجمالية إلى ذروة نظام القيم الإنسانى وصل إبداع الجمال إلى اعتباره واحداً من أرقى الأنشطة الثقافية كلها،

(*) مذهب المتعة hedonism : مذهب يرى أن اللذة أو السعادة هى الخير الأوحد أو الرئيسى فى الحياة .

ومجالاً يحيل الفنان طاقاته إليه بصورة دينية، ومع ذلك فمثلما يصور مثال الشعراء فى القصيدتين الأخيرتين ، فإن الخضوع للفن لا ينطوى على الإمساك الزاهد عن ملذات الحياة؛ فالحياة – على العكس – يتم النظر إليها من منظور الجمال ، وتُعاش مثل الفن. والمخلص للفن هو – بالتالى – محب للجمال ومن أصحاب مذهب المتعة(*) hedonism ، موحداً بين الجمال والمتعة فى أسلوب حياة واحد .

الشاعر محبًا للجمال

وانحطاطيًا

يتذكر المرء الاعتقاد بأن حواس الشاعر مرهفة ومتفتحة بحدة لكل مثير تقريباً، ليصبح ممكنًا له أن يطارد ملذات الحب والفن، وتلك هى حالة الفنان فى قصيدة «صانع آنية النبيذ» (١٩٢١) الذى يوشك على أن ينقش- على إناء فضى- صورة حبيبه السابق . ثمة تأكيد قصدى على البُعد الشبقى لهذا التمثيل: فالموضوع هو «شاب جميل» ، جسده عارٍ وحسى، والإطار متكلف وسحرى، والتفاصيل الزخرفية للإناء رشيقة وفاتنة، والعمل موجه إلى هؤلاء القلائل القادرين على إدراك الفن ، وسوف يُعرض فى منزل حيث «الذَّوقُ الرَّفِيعُ هُو القَاعِدَة» . والشبان الخمسة – فى قصيدة «شبان سيدون (٤٠٠م)» – يقدمون صورةً مَشابهةً فى الأسلوب ورهافة الحساسية المفرطة ، فقد تم تصويرهم ككائنات بالغة التحضر، أرقى إنتاج لثقافتهم، يعيشون فى الحواف الجغرافية لحضارة تشهد أفولها التاريخى ، والشبان الخمسة يرفضون الواقع، فيهربون إلى عالم الشعر والعطور الفاتن :

تَنفَتِحُ الغُرفَةُ عَلَى الحَدِيقَة
وَأرِيجٌ رَهِيفٌ لوُرُود
يَمتَزِجُ بِرَائِحَةَ
شُبَّانِ سِيدُون الخَمسَةِ المُعَطَّرِين .

يمتزج أريج الورود بالخارج بالرائحة الجميلة للشبان، الذين ارتقوا بحساسيتهم- مثل نباتات الحديقة – إلى حد الفساد، فالشبان الخمسة ممثلون للكثيرين من محبى

الجمال ، والشعراء، والفنانين الذين يسكنون كون كفافى الجمالى الصغير. وثمة نموذج مماثل يكمن فى الشخصية المركزية لقصيدة «عن اليهود (٥٠م)» الذى ربما يلخص المفهوم الكفافى للفنان، فهو لا يتوفر على جمال بروعة «إنديميون» فحسب ، لكنه أيضا موهوب بصورة استثنائية كرسام وشاعر وعــداء وقاذف للقرص ، وفضلاً عن ذلك فإنه يستسلم أيضًا لـ «المطاردات الجمالية» و «الهيللينية الشاقة» ، وولعها بالأعضاء البيضاء المتخيلة بلا عيب لكن الفانية : «مَذهَبُ المُتعَةِ وَفَنُّ الإسكَندَريَّةِ / جَعَلاهُ ابنَهُمَا المَوهُوب»، فالفن والمتعة يشتركان فى الوجود كأجدر أشياء الشاعر بالاهتمام والرغبة ، فهما مرتبطان بلا فكاك، ويأسران الميل الشعرى .

والعلاقة الجدلية بين المتعة والشعر هى ملمح هام فى شعرية أواخر القرن التاسع عشر، على نحو ما يعبر عنه بقوة مقتطف من أحد خطابات «رامبو»: «إننى أنغمس فى الملذات بقدر المستطاع. لماذا ؟ أريد أن أصبح شاعراً» (1966:302-303) وهذا المقتطف يثير المسألة العادية تماماً بالنسبة لتلك الحركة الأدبية المراوغة المعروفة كانحطاط، أى ضرورة الانغماس فى اللذة كشرط مسبق للعملية الإبداعية، ففى قلب الهوية الشعرية يكمن شعور باللااجتماعى، والغريب، والضال، والشاعر الانحطاطى سريع التأثر بالمثير الخارجى إلى حد الاستنزاف تقريبًا بفعل الحياة والتاريخ، وإذ يعجز عن احتمال الابتذال وألم الواقع ، فإنه يهرب إلى منزل منعزل ليصوغ الفن ويمارس المتعة، حتى لو كان ذلك ذهنيًا فحسب ، يستسلم الشاعر للمتعة ؛ يشرب مثلما يقول المتكلم فى قصيدة «مضيت» (١٩١٣) من خمور الحب القوية :

لَم أكبَح نَفسى ، استَسْلَمتُ وَمَضَيْت ،
مَضَيتُ إلَى تِلكَ المَلَذَّات نصفِ الحَقيقيَّة ،
نصف المُختَلَقَة من ذهْنى ،
مَضَيْتُ إلَى اللَّيلَة البَاهرَة
وَالخَمْر القَوىِّ القَاتم ،
بالطَّرِيقَة التى يَشرَبُ بهَا فُرْسَانُ اللَّذَّة .

والفاعلية الجنسية للانحطاطى ليست سوية، بمواصلة تمرده على الطبيعة، وتغذية صورته الذاتية كلامنتم . وأصبح الشذوذ الجنسى موضوعًا مهيمنًا فى أدب نهاية القرن، وهى حقيقة لاحظها كفافى، وفى ملاحظته المنشورة بعد الوفاة (١٩٠٥) ، يلمح

إلى هذه الظاهرة ، ملاحظًا أن الروايات الفرنسية - في السنوات الأخيرة - «تضع في اعتبارها على نحو شجاع الطور الجديد من الحب» . ويضيف أنه قد تعرض للقمع طوال قرون، بقدر ما يتعرض الآن للتجاهل من قبل الكتاب الإنجليز (Cavafy 1983 a:35) وفي شعرية كفافي ، فإن الشبقية المنحرفة جوهرية في الهوية الذاتية الشعرية ، والكثير من قصائده تتخذ فكرة الاختلاف الجنسي موضوعًا مهيمنًا لها، فالمتكلم- في قصيدة «إلى المتعة الحسية» (١٩١٧) ، يصرح علنًا برفضه الممارسة الجنسية الشائعة :

بَهجَةُ حيَاتِى وَعَبَقُهَا : تَذكُّر تلكَ السَّاعَات
عنْدَمَا وَجَدتُ اللَّذَةَ وَاقتَنَصْتُهَا كَمَا أرَدْت .
بَهجَةُ حيَاتِى وَعَبَقُهَا : أنَّنِى رَفَضْت
أىَّ انغمَاسٍ فِى مُمَارَسَاتِ الحُبِّ الرُّوتِينيَّة .

وعداء المتكلم لنمط الحب التقليدي يذكّرنا بتصريحات معتادة فيما يتعلق بالتمايز بين الشعرى واللاشعرى، فتجاور المتعة الجنسية الطبيعية وغير الطبيعية هو تجلٍ لذلك التمايز الأكثر جوهرية بصورة ظاهرية ، ومع تبني فاعلية جنسية غير أرثوذوكسية، يقوم المتكلم - مع ذلك - بانتهاك آخر للمعايير الاجتماعية ، محرراً نفسه - بذلك - من أية آثار للمعيارية .

فالشاعر في كفافي- كما سبق أن لاحظنا- لا يعترف بالكثير من قوانين المجتمع الأخلاقية، ولا بفصلها بين الجيد والردىء. «إن الفنان الحقيقي» - وفقًا لما كتبه كفافي- «ليس له أن يختار بين الفضيلة والرذيلة ، فيما يتعلق ببطل أسطورته ، فالاثنتان ستفيدانه وسيحبهما بصورة متساوية» (Cavafy 1971:238) فالكتابة- بالنسبة لكفافي- هي غالبًا مرتبطة بالانتهاك ، مثلما أوضح في الفصل الثالث، ومن أجل التدريب على «العبور» (١٩١٧) ليصبح جديراً بالشعر، ليتطور إلى شاعر، ينبغي عليه أن يذعن بلا تحفظ للنشوة الشبقية «أحد متطلبات (نمط فننا)» . وبعد أن يحقق هذه المتطلبات فإن الصبي البسيط «يُصبِحُ شيئًا جَديراً باعتبارنَا، وللَحظَة / يَدخُلُ أيضًا عَالَمَ الشِّعرِ المَجيد،/ الصبي ذُو الدمِ الجَديد والحَار» ؛ فالفاعلية الجنسية المنحرفة شرط أولى لدخول «عَالم الشِعرَ» الرفيع ، وتَبَنِّى توجه جنسى غير تقليدى يمنح الشاعر ميزة مزدوجة: فهو يؤمن عزلته ويؤكد صورته الذاتية كمنتهك ، حيث يعتبر كلٌ منهما ضرورة للإبداع، ويتحاشى الفنان الغُرَف التى «يمارسُون فيهَا المَلَذَّات الشهيرة»، ويدخل تلك الغُرف التى يدينها الآخرون باعتبارها مجلبةً للعار. لكن بالنسبة لشاعر قصيدة

«وتسكعت ورقدت فى أسرتهم» (١٩١٥) ، لا يؤدى هذا الاختيار المقصود إلى خزى أو عار ، طالما أن الشعر يتطلبه :

لَكنّه لَيسَ عَاراً لى لأنّه إذَا مَا كَانَ كَذَلك ،
فأىّ نَوعٍ من الشُّعَرَاء ، أىّ نَوعٍ من الفَنَّانين سَأكُون ؟
سَأكُونُ بالأحرَى نَاسكًا . سَيَكُونُ ذَلكَ أكثرَ انسجَامًا ،
أكثَرَ انسجَامًا بكَثير مَعَ شعْرى ، بالنِّسبَة لى ،
من البَحث عَن المُتعَة فى الغُرَف المُعتَادَة .

يحدد هذا الاعتراف الصريح – بوضوح – محاولة الشاعر الواعية تدعيم صورة الخروجى، فى حالة هذا الفنان المثلى جنسياً، التى تأتى نتيجةً منطقيةً لنضال الشاعر العنيف من أجل ممايزة نفسه وعزلها عن النمطى، والعام، والعادى . فالمثلية الجنسية – كما يؤكد «جورج شتاينر» – ضرورة أساسية فى أدب ما بعد الرمزية لعزلة الشاعر الإبداعية (1978:116) . وفى كتابات «فيرلين» و «رامبو» و «وايلد» – على ما يضيف «شتاينر» – تداخلت المثلية الجنسية مع صورة الفنان كلامنتمٍ وينتمى كفافى – بلاشك – إلى هذه السلالة، إذ إن الشاعر المثلى جنسياً موضوع متكرر فى قصائده، وربما تمثل المثلية الجنسية الاستراتيجية القصوى للشاعر لتغريب نفسه وتحريرها – بالتالى – بقدر المستطاع من قيود المجتمع، من أجل ملاحقة هدف الحياة الرئيسى الفن[11] بلا معوقات . فقد تم افتراض أن هيمنة الصبى اليونانى المثلى جنسياً على أدب نهاية القرن يكثف – بمعنى ما – روح الانحطاط (Stephan 1974:42)[12] إن تمجيد هذا الموضوع فى أعمال كفافى يضعه بقوة – فى هذا الخصوص فى النهاية – ضمن هذا التراث الأدبى للقرن التاسع عشر .

(١١) لا أفترض أبداً أن هؤلاء الشعراء قد حققوا هذه الدرجة من التحرر، أو أن بمقدور أحد أن يعمل بلا عائق من التقاليد الاجتماعية. إننى أقرر – ببساطة – أن ذلك كان أحد أهداف فنانى نهاية القرن. وفى الفصل الثانى، أناقش موقفاً آخر من الفن لدى كفافى، يعتبر الفن نتاجاً لمعايير وقواعد الذوق .

(١٢) يدعم هذه الملاحظة المقطع التالى المستمد من رواية «اعترافات شاب» لجيرالد مور (١٨٨٨). فكل قرن – على ما يقول الراوى – له مثله الأعلى الخاص . والمثل الأعلى للقرن التاسع عشر هو الشاب. «إن موقف الشاب فى القرن التاسع عشر لهو أكثر موقف مرغوب فيه بالنسبة لأى كائن بشرى. فهو الطائر الحقيقى، والمحتفى به، موضع الإطراء والفتنة. أعذب الكلمات توجه إليه، وأجمل الكلمات تنهال عليه" (١٩٧٢:١٧٧) .

(٢)

المتلقِّى

أشرت – فى الفصل السابق – إلى المتلقين بصورة غير مباشرة، عندما قررت أن الخطابات الأدبية السائدة منذ الرومانتيكية لم تأخذ فى اعتبارها المتلقين – إلاَّ بدرجة محدودة – ، كعامل فى إنتاج وإرسال وتحليل الشعر أو الفن بوجه عام. فقد تم النظر إلى الشعر– بصورة أساسية – من زاوية الشاعر، الذى ينساب منه حسب ما يُعتقد، والذى يضفى عليه وضعية الفن، وقد وصل الفنان إلى حد النظر إليه باعتباره المبدع الوحيد للفن، الذى يصوغ أشكال الجمال من مواد الطبيعة الخام، التى يمنحها– بمعزل عن القيود الثقافية والمؤسسات الاجتماعية– المعنى، والتى يشكلها كمنتجات جمالية مطلقة، وقد اعتُبر الإبداع الفنى فعلاً خاصًا مستقلاً يتجاوز محدودية الزمان والمكان ، وبذلك، لم ينل المستقبِل ووضعيته التاريخية إلاَّ القليـــل من الاهتمام(١) ، وعلى نحو ما نتذكر، فإن الفنانين– من قبيل كفافى– رفضوا بقوة جميع محاولات هؤلاء المفكرين لوضع الفن ضمن سياق أخلاقى وسياسى واجتماعى، فكتابة الشعر– بالنسبة لهؤلاء الفنانين– هى فعل مستقل لا محل فيه لما ليس جماليًا . لكن المتلقين– لدى كفافى على الأقل– لم يُستبعدوا تمامًا من المجال الشعرى، فهم يعاودون الظهور فى مدخل آخر للجماليات، يُعتبر الفن وفقًا له فعلا عامًا أكثر من كونه انشغالاً مقصوراً على الفنان، ورغم الإقرار بدور الفنان فى الإبداع الجمالى، فقد تزايد الاهتمام بحضور المتلقى كمستقبِل، وحَكَم، ومفسر للعمل، و– بالتالى– كمساهم فى ظهور الفن، ويقر هذا الإطار النظرى بقدرة المتلقين– كشبكة عامة عريضة من القراء ، طلبة ومعلمين ونقاداً وناشرين – على التأثير فى صياغة المفهوم الحالى للفن، ووفقًا لهذه النظرة انتقل الفن من الحدود المقصورة على خيال الفنان إلى سياقه الثقافى الاجتماعى، حيث يقوم بدور فعل التبادل الجمالى .

(١) على نحو ما أوضحنا فى الفصل الأول، كان ثمة مفكرون آخرون ألحوا على المنبع الاجتماعى للفن، مؤكدين على أن الفنان إنما يقيم ضمن جماعة، ويتحمل مسئوليات معينة إزاءها. ولم يتم إبداع الفن من أجل تسلية الفنان أو إمتاع زمرته ، بل ليخدم مصالح المتلقين ككل . والمفهوم ضمن ا – فى هذه النظريات الاجتماعية – هو إدراك الجمهور العام كمتلقين للفن .

وفى هذا الفصل، أستهدف دراسة هاتين النظرتين المتصارعتين للمتلقى، المتضمنتين فى مفهومى الفن المتناقضين ، فمن ناحية، يعتبر دور المتلقى فى الإبداع الجمالى بلا ضرورة، إن لم يكن مضاداً للإنتاج، فيما يعتبر- من الناحية الأخرى - عاملاً ضرورياً فيما يتعلق بظهور الجماليات الحالية، وكل من الموقفين فاعل فى أعمال كفافى، رغم أننى سأشدد على أن الأول هو الأكثر هيمنةً بكثير، وخاصةً فى القصائد المنشورة، فيما الأخير- الذى يظهر بصورة واسعة فى النصوص المنشورة بعد الوفاة- يهدم بروز النظرة الأولى على نحو ما، وفيما تطالب إحداهما بالقيمة الأبدية والكونية للفن، تهدم الأخرى هذه الطموحات بالتذكير الدائم بتاريخية الفن ، وربما ينجح تحديد أدق لهذين الموقفين المتصارعين فى توضيح هذه التمايزات، ويضىء التوترات الكامنة بينهما .

هل للمتلقى وجود ؟

يتوجه الموقف الأول - كما رأينا فى الفصل الأول - إلى الشاعر ، الذى يعتبر نفسه منشداً مغترباً عاجزاً عن التواصل الفعال مع مستمعيه، وقد سجل «شيللى» هذا الانفصال بين الشاعر والقارئ، فى هذه الفقرة التى كثيراً ما يُستشهد بها من «دفاع عن الشعر» ، حيث يؤكد كلاً من عزلة الشاعر وعجز المتلقى عن فهمه: «الشاعر عندليب، يجلس فى الظلام، ويغنى ليبهج وحدته بأصوات عذبة ؛ ومستمعوه أناس مفتونون بنغم موسيقار لا مرئى، ويشعرون أنهم قد تأثروا ولانوا، لكن دون أن يعرفوا من أين ولماذا» ؟ (1977:486). وعلى ضوء صياغة «شيللى» المجازية، فإن المخاطِب والمخاطَب لا يدرك أحدهما وجود الآخر، وينطلق الشاعر فى الكلام بصرف النظر عن وجود مستمعيه أو مقاصدهم ؛ يواصل كتابة الشعر رغم أنه ربما لن يقرأه سوى قلة فحسب، ويشير وصف «شيللى» إلى واحد من أهم الملامح استمراريةً فى الرومانتيكية، الاغتراب المرتبط بالاحتمالية العميقة للشعر، فالشعر يعتبر- بصورة متزايدة، حقًا- المناجاة الداخلية لشاعر مغترب، وقد أكد «جون ستيوارت ميل» هذا البُعد من التأليف الشعرى فى مقالته «ما الشعر»(١٨٣٣)، التى افترض فيها أن الشعر لا يعى المستمعين، حيث يشكل الشعور وهو يعترف بنفسه إلى نفسه فى لحظة عزلة (1897:209) ، فالشعر- وفقًا لميل- لا يتوجه صوب الجمهور العام، طالما أنه ينبع من تجربة خاصة على نحو مكثف؛ وحدها البلاغة - فيما يقول- هى التى تفترض مسبقًا وجود متلقين، ويشير «ميل» - فى فصله بين الشعر والبلاغة - إلى المناقشة الواسعة الانتشار فى وقته فيما

يتعلق بمحاولة تمييز المفهوم الرومانتيكي الجديد للشعر عن أساسه البلاغي السابق ، ويصل الشعر إلى حد اعتباره التعبير الصافي عن أحاسيس الشاعر المبرأة من هذه العناصر الجمالية الزائدة، من قبيل أمنيات وحاجات المتلقين (بينما يحتل المتلقون- في عمليات البلاغة- المكانة المركزية، وهدف قوة واستراتيجيات اللغة)، ومن أجل حماية استقلال الشعر ونقائه، ينفي «ميل» البلاغة والمتلقين.

ومع ذلك ، فمن خلال البلاغة بصورة أساسية، ومن خلال قدرة النص على الحركة والتأثير على المتلقين- على «أن يعلِّم prodess» و «أن يُبهج delectare» ، بلغة «هوراس» - ، تم إدراك وتحليل الشعر بدءًا من "أرسطو" حتى القرن الثامن عشر . لكن مع قدوم الرومانتيكية ، أصبح هذا النمط من الدراسة والفهم الأدبي خارج دائرة الاهتمام، ليحل محله خطاب يحدد الشاعر بوصفه العامل الرئيسي في الإبداع الشعري و- بالتالي- هدف الدراسة النقدية، وفي مثل هذا السياق، يتم النظر إلى المتلقي كعائق غير مرغوب فيه في العملية الشعرية، ويعبر المقطع المستمد من «ميل» عن إدراك أن المستمع قد يخرب - على نحو ما - عملية الإبداع الصافية . وبالمثل ، يرى «وردزورث» التأليف فعلاً منعزلاً . فعلى نحو ما قال عن قصائده ، فهي «إما إنها إبداع مطلق للمؤلف ، أو وقائع تحدث خلال تجربته الشخصية ، أو تجربة أصدقائه» (1966:11) ، وما من اهتمام ذي بال بالقارئ هنا، حيث تمت إزاحته بفعل شخصية الشاعر، الذي يبدأ في الهيمنة على خطاب الشعر .

وفي هذا النصف الأخير من القرن التاسع عشر، أصبحت محاولات الشاعر لنفي المتلقي من مملكة الشعر أكثر صرامةً ودرامية غالبًا، فقد قلل «تيوفيل جوتييه» من أهمية التطور الجديد، بترديد صورة «شيللي» عن الشاعر المغترب، الذي يغني ويعزف على قيثارته وحيداً (1877:866) ، وأحال «مالارميه» أيضًا إلى هذه الفكرة، في وصفه للمعجزة الفريدة بصورة استثنائية التي كانت تحدث في تاريخ الشعر: «يمضي كل شاعر إلى ركنه ليعزف على نايه - مستقلاً تماماً- الألحان التي يحبها؛ فللمرة الأولى منذ البدايات لا يغني الشاعر ما هو مكتوب سلفًا» (1954:866)، فالشاعر لا يخاطب متلقيه جهاراً، لكنه ينسحب إلى مكمنه ليؤلف القصائد لنفسه وبنفسه، ويبرز «مالارميه» - في نفس الوقت - الفصل النهائي بين الشاعر ومتلقيه، بتشبيه الشاعر (الذي لا يسمح له المجتمع بالحياة) برجل يعزل نفسه من أجل أن ينحت مقبرته (ص٨٦٩)، لكن

الشاعر لا يبكى اغترابه؛ فهو- بالأحرى، وكما شهدنا فى الفصل السابق- يسعى بحميّة إليه، وفى ازدرائه لمتلقيه، يلجأ الشاعر إلى برجه العاجى، حيث يمكنه- بتعبير «أوسكار وايلد» – أن يطا . Bios Theoreticos الحياة التأملية (1945:83)، وفى هذا الحرم الأثيرى، المحرم عا ب الشائع المبتذل، يمكن للشاعر أن يحرر نفسه مما أسماه «ويستلر» بالابتذال «الذى تزيح الأكثرية - بتأثيره الساحر- الأقلية» (1979:28) ، هنــا، يمكن له أن يكرس طاقاته لأقدس مهمة فى الحياة، إبداع الفن. وقد اعتبر كل من «أوسكار وايلد» و «ويستلر» – عبر موقفين جداليين- المتلقى زائداً عن الحاجة، بقدر ما لا يمــلك سوى القليل الذى يسهم به فى العملية الإبداعية ، وببساطة تامة : «إن الفن ليبتغى الفنانين وحدهم» (Whister 1979:29) .

وقد ألغى «مالارميه» على نحو قاطع- وهو النخبوى العنيد، بصورة مشابهة- امتياز الجمهور لقراءة الشعر، معتقداً أن ذلك سيقود- فى النهاية- إلى انحلال الشعر، يمكن للمرء أن يكون ديموقراطيًا، لكن الفنان ينبغى عليه أن يظل أرستقراطيًا ، على نحو ما يؤكد، مضيفًا بنبرة ازدراء: » فلتقرأ الجماهير أعمالاً فى الأخلاق، لكن أرجوك ألاَّ تسمح لهم بتدمير شعرنا» (1945:260)، ويكرر الروائى الإنجليزى «جيرالد مــور» آراء «مالارميه» الأرستقراطية. فـ «الفن هو النقيض المباشر للديموقراطية»، حسبما أكد – بصورة استفزازية – فى روايته «اعترافات شاب». «يمكن للجمهور أن يدرك فحسب الأحاسيس البسيطة والفطرية، والجمال الصبيانى، والتقاليد قبل كل شىء». يكشف هذان الاقتباسان من «مالارميه» و «مور» النخبوية التهكمية الخاصة بفنان القرن التاسع عشر، ويلفتان الانتباه إلى التناقض بين مذاهبهما الجمالية المانعة ومذاهب كُتاب من قبيل «ويليام موريس» و «تولستوى» ، فقد جاهد «موريس» – على ما نتذكر- من أجل ديموقراطية الفن، وشعبويته من خلال إحياء الفنون التطبيقية. فسوف يكون من العار- كما يحذر فى «الفنون الأقل»- على الفنان، أو على قلة متميزة، إنتاج الفن والاستمتاع به وحدهم (1948:514)، ومع هذا، فذلك ما كان يستمتع بفعله محبو الجمال، والرمزيون، والانحطاطيون، فالعامة يمكنهم أن يشغلوا أنفسهم بالمسائل الأخلاقية بقدر اهتمامهم، لكن عليهم أن يبتعدوا عن الشعر، فلا مكان للديموقراطية عند حاجز المذبح فى كنيسة الشعر .

استبعاد المتلقى

لدى كفافى، يمثل نفى المُرسَل إليه موضوعًا لقصائد كثيرة، فالمتلقى محروم من دخول «عالم الشعر المجيد» ، وبذلك يتم تجاهل وظيفته فى إنتاج الفن ونقله وإدراكه ، وهو موقف يتبناه فنانون وشعراء مختلفون يسكنون حرم كفافى الجمالى، مثل الصانع البارع فى قصيدة «إلى الدكان» ، تمثل هذه القصيدة رفضًا حاسمًا وصريحًا لفكرة التلقى الجمالى :

لَفَّهَا بعنَايَة، وَأنَاقَة،
فِى حَرِير أخضَرَ بَاهظ الثَّمَن.
أزْهَارُ يَاقُوت، زَنَابقُ لُؤلُؤ،
بَنَفْسَجٌ من الجَمَشْت، حَسْبَ ذَوْقه، وَإرَادَته،
وَرُؤيَته لجَمَالهَا- لاَ كَمَا رَآهَا فِى الطَّبِيعَة
أو دَرَسَهَا. سَيَتْرُكُهَا فِى الخزَانَة،
أمثلَةً عَلَى عَمَله الجَرِىء، وَالبَارِع.
وَحِينَمَا يَدخُلُ أحَدُ المُشْتَرِينَ الدُّكَّان،
يَسْتَخْرِجُ أشْيَاءَ أخرَى للبَيْع- حُلِيًا مِنَ الدَّرَجَة الأُولَى:
أسَاوِر، وَسَلاَسِل ، وَعُقُوداً ، وَخَوَاتم.

ففنان هذه القصيدة – فى اتخاذه موقفًا لامركزيًا تجاه منتجاته المكتملة – ربما يمثل الحالة القصوى فى النزعة الجمالية الانعزالية لدى كفافى، فهو يشكل نوعين من المنتجات: فنية وحلى صغيرة؛ الأولى– المصاغة حسب تصوره للجمال– يحتفظ بها فى خزانة؛ بينما الثانية– المصنوعة ربما حسب المعايير التقليدية الشعبية– يبيعها إلى زبائنه، ويسحب أمثلة «أمثلَة عَمَله الجَرِىء، وَالبَارِع» من العرض العام، والسماح

فحسب بأشياء ثانوية للبيع، فإنه يكشف عن ازدرائه للسوق بقدر ما يسمح به الفن، فهو يقدم للجمهور ما يريد، على ما توحي به جملة «حُلِيًا مِنَ الدَّرَجَةِ الأُولَى» التهكمية، لكنه لا يقدم عمله «الحقيقى» إلى نظام التوزيع الثقافى، فلا مكان للفن هناك، ولا هو يتطلب إدراك الجمهور لوجوده، إنه الفن بقدر ما أبدعه الفنان، فالفن- بالنسبة له - خصوصى ، وفاعلية ذاتية الاستهلاك ؛ يستمد قيمته من نفسه لا من نظام معايير وتقاليد أوسع، ينطوى على الاعتراف بالجمهور .

وعلى هذا النحو ، فشاعر قصيدة «تيميثوس، الأنطاكى، ٤٠٠» يعتبر فعل كتابة الشعر مهمةً ذاتية التبرير، رغم أن هذه القصيدة تلمح إلى جمهور ما- عدد محدود ومختار من المُطَّلعين المُباركين بمعرفة الشعر (انظر النص فى الفصل الأول، تحت عنوان " الشاعر والمجتمع»)، وقد اتسع المجال الشعرى لعدد من الحَوَاريين الذين يدركون الموضوع «الحقيقى» لقصيدة «تيميثوس» المكتملة مؤخراً، حقيقة أنها- رغم تناولها لشخصية «إيمونيديس»، وهو شخصية تخيلية على نحو ظاهر- فإن الموضوع الحقيقى يكمن فى حبيب «تيميثوس» الفعلى، ولدى هؤلاء المُطَّلعين القلائل مفتاح التفسير «الصحيح» للقصيدة، والأنطاكيون «المصدِّقون»، الجمهور القارئ الأكبر، يفشل فى الإمساك بمعنى القصيدة الأساسى، معتقداً - بجهله - أن «إيمونيديس» هو موضوعها، إنهم يخطئون تفسير القصيدة لأنهم استُبعدوا من الاعتياد على الخطاب الأدبى، وعلى نحو ما تشير الأبيات الختامية للقصيدة، فالأنطاكيون ليسوا مؤهلين لقراءة الشعر، حيث تقتصر هذه المعرفة - على وجه الحصر- على الشاعر وحاشيته: «نَحنُ المُطَّلعين/ نُدركُ عَمَّن كُتبَت هَذه الأبيَات./ وَالأنطَاكيُّون المُصَدِّقُون يَقرَأون «إيمُونيديسَ» بِبَسَاطَةٍ»، ويجاهد «تيميثوس» وأصدقاؤه- كفنانَ قصيدة «إلى الدكان»- من أجل نفس الهدف، ليمنعوا العمل الفنى من أن يُقرأ ويُدرك ، ويتعرض للتفسير العام. ولأنهم متأكدون من أن الجماهير تفسد الفن ، فإنهم يحاولون استنقاذه من القراءات الخاطئة والتدمير النهائى. وينتمى الشاعر إلى طبقة أرستقراطية تعتبر تأليف الشعر فاعليةً نخبوية. وذلك- تحديداً- ما يُذكِّر به «ثيوقريتوس» - فى قصيدة «السلَّمة الأولى» - «إيفمينيس» المبتدئ، أى إن التجربة الجمالية أسمى من أية تجربة ؛ فصعود «سلم الشعر»- على ما يؤكد «ثيوقريتوس» - هو امتياز مقصور فحسب على أفراد قلائل جديرين به :

فَأَن تَقِفَ عَلَى هَذِهِ السُّلَّمَة
لَابُدَّ أَن تَكُونَ عَن حَق
مُوَاطِنًا فِى مَدِينَة الأفْكَار
وَهوَ أمرٌ شَاق، غَيرُ عَادى
أَن تَندَرِجَ كَمُوَاطِنٍ فِى هَذِهِ المَدِينَة.

وَما من سبيل – ربما– أكثر ملاءمةً للتعبير عن انحصار exclusiveness الشعر من مقارنته بجمهورية من الأفكار، بمواطَنَة لا تُمنَح إلاَّ لمن يستطيعون الوفاء بشروطها الصارمة ، والوصول إلى الأدب وتفسيره محرم على الجمهور فى عمومه، فالفن يظل الملكية الوحيدة للشاعر ودائرته؛ فهو ينتمى إلى الشبان المرهفين والمعطرين فى قصيدة «شبان سيدون (٤٠٠م)» ، وإلى كفافى وحَوَاربيه المُصطَفِين، وإلى المنتدى الصغير لجوتييه، وإلى اجتماعات أمسية الثلاثاء لمالارميه، وإلى الدائرة الأدبية لستيفان جورج.

هل يمكن استبعاد المتلقِّى؟

رغم كل البلاغة المتعلقة بضرورة العزلة الجمالية، إلاَّ إن المبررات – فى النهاية – ليست مقنعة ؛ فطالما أن الشاعر لم ينجح فى طرد القراء من جمهوريته، فقد استمروا فى التسلل إليها، ففى القصائد التى ادَّعى كفافى تحقيق الاستقلال عن العناصر اللاجمالية، كان المتلقى حاضراً، حتى لو كان على نحو سلبى، كهدف للازدراء والسخرية، وعلى سبيل المثال، فوجود «الأنطاكيين المُصدِّقين» يُستخدم كتذكير متكرر للشاعر «تيميثوس» بالعوامل الفاعلة فيما وراء مجال تأثيره المباشر، وعلى نفس النحو، فإن الجمهور العدائى– فى قصيدة «مسرح سيدون (٤٠٠م)» – يجبر الشاعر على اتخاذ معايير احترازية فى توزيع قصائده من أجل مراوغة رقابة الكنيسة والدولة ، لكن الشاعر هنا مُجبر– من جديد– على الاعتراف بدور المتلقى، وإن يكن كقوة معادية. ويظهر اتجاه مختلف فى هذه القصائد، فيما يتعلق بالمتلقى، يصبح أكثر وضوحاً فى

مقطوعة نثرية تحمل عنوان «استقلال» (١٩٠٧). فى هذا النص، يستكشف كفافى المعانى الضمنية التى ينطوى عليها النجاح والتقدير العام بالنسبة للشاعر، يصبح المتلقى– هنا– هدفًا للبحث، حتى لو تم تناوله– مثلما فى الأمثلة السابقة– كمُنتهِك لاستقلال الشاعر، وافتقاد النجاح العام– على ما يبرهن كفافى– هو حقًّا نعمة متنكرة؛ فهو يضمن حرية الشاعر فى التعبير بتحريره من ضرورة أخذ الذوق العام فى الاعتبار عند كتابته القصائد ، فيمكن له أن يظل مخلصًا لمثُله الشخصية ، وألاَّ يهتز بفعل معايير وحاجات المتلقى :

إن المؤلف المتيقن من أنه سيبيع كل طبعة من عمله، وربما طبعات أكثر فيما بعد ، مثل هذا المؤلف أحيانًا ما يتأثر بهذا النجاح اللاحق، لا يهم مدى إخلاصه وما يتوفر عليه من اقتناعات، فسوف تأتى لحظات – بلا إرادة منه، وربما بلا وعى بها– يدرك فيها كيف يفكر الجمهور، وما الذى يحبه، وما الذى يشتريه، فسيقدم على بعض التضحيات الصغرى – سوف يصوغ مقطعًا بصورة مختلفة، وسيحذف آخر، وما من شىء أكثر كارثية بالنسبة للفن (إننى أرتعد من مجرد الفكرة) من صياغة هذا المقطع بصورة مختلفة وحذف الآخر (Cavafy 1963b:192) .

فالشاعر يعتبر القارئ تهديدًا كامنًا، يمكن أن يتدخل فى عملية كتابة الشعر بالتسبب فى تنازلات غير مبررة، وهذا الميل إلى الانعزال الذاتى عن المتلقى يشكل – على نحو ما تم توضيحه فى الفصل السابق– إحدى السمات المركزية لمفهوم الشاعر لدى كفافى ، إن البراهين المفتَرضَة فى هذه المقالة كان يمكن حقًّا طرحها على لسان أىٍّ من شعراء كفافى ، لا أقل من فنان «إلى الدكان»، الذى كان بمقدوره توظيفها باعتبارها عقلنةً لسلوكه اللامركزى فى الاحتفاظ بأغلى منتجاته وبيع أشيائه التافهة إلى الجمهور، وفى كلا المثالين، يتطفل المتلقى بوصفه عاملاً خارجيًّا على فضاء القصيدة المستقل ، ويجاهد الشاعر لطرده كى يحافظ على الجوهر الصافى لعمله، وعلى نحوٍ ما، فإن غياب المتلقى يضمن الحضور الكامل للفن، ولهذا السبب، يدَّعى الشاعر عدم اهتمامه بالنشر، والتوزيع، أو مسألة الذوق العام .

ورغم أن وجود المتلقى موضع اعتراف به – ضمنيًا– فى «استقلال»، فإنه يظل موضع ريبة، فثمة لحظات – مع ذلك – يبدو فيها الشاعر متحللاً من هذا التوجه العنيد

فى الظاهر، فهو يخرج من مكمنه ليدخل الساحة العامة agora ، وقد قبل بكل من واقع وأخلاقية السوق ، فى سياق التبادل هذا، يخضع مفهوم العمل الفنى للتحول؛ بمعنى آخر، يتم النظر إليه لا باعتباره جوهراً لشكل خالص ينبغى حمايته من إفساد المشترين ، بل باعتباره سلعة، ويمثل «مثّال تيانا» (١٩١١) هذا الوعى المختلف بكل من الفن والمتلقى ، إذ – على العكس من الفنانين السابقين ، المنهمكين أساسًا فى مونولوج داخلى– يُدخل المشاهدين إلى مرسمه ، ويخطب فيهم مباشرةً كى يقنعهم بإنجازاته وسُمعته:

كَمَا سَمِعْتُم، لَسْتُ مُبْتَدِئًا .
لَقَد استَعْمَلتُ كَثيراً من الأحجَارِ فِى زَمَنِى ،
وَفِى بَلَدِى ، تِيَانَا ، أنَا مَشْهُورٌ تَمَامًا .
بِالفعل، هُنَاكَ عَدَدٌ من أعضَاءِ مَجْلِسِ الشُّيُوخِ هُنَا
دَعُونِى أُرِيكُم بَعضًا منهَا .

فالمثّال لم يسمح فحسب لغير الفنان بدخول مرسمه، بل يأمل فى اهتمامه بإنتاجه، ومع ذلك، فدخول المتلقى إلى المجال الذى كان معزولاً من قبل ينهى بالضرورة ما كان يعتبره الفنان وجوداً مستقلاً ، إذ يُلزمه ضمنيًا – فى نقض مباشر لبراهين «الاستقلال» – بأن يضع فى اعتباره ميول المتلقى الجمالية.

وعلى نفس النحو، فإن الرؤية الانعزالية للشعر محكومة بالطريقة التى يتناول بها شاعر «ذلك هو الرجل» (١٩٠٩) حرفته، فتأليف الشعر– فى رأيه – ليس مبرَّراً لمجرد الفعل ذاته، لكنه مستمد أيضًا من منابع لاجمالية، مثل الشهرة التى قد يحققها شاعر، فهذا الشاعر الأجنبى فى أنطاكية قد أصبح مستنزفًا بعد انتهائه من ترنيمته الثالثة والثمانين ، لكنه – على العكس من شاعر «رسوم» (١٩١٥) ، الذى يبحث فى الفن نفسه عن الترويح من إرهاق الكتابة، «وَفِى الفَنِّ أبرأُ من مُعَانَاة إبدَاعه» – يتحرر من اكتئابه بفعل فكرة أنه سينال الشهرة ذاتَ يوم، وأن النَّاس سيشَيرونَ إليه فى إعجاب بجملة «ذلك هو الرجل» :

لكنَّ فكْرَةً تُخْرِجُه فَجأَةً من اكتئَابه:
جُملَة "ذَلكَ هُو الرَّجُل" المَهيبَة
الَّتِى سَمِعَهَا لُوسيَان ذَاتَ مَرَّةٍ فِى مَنَامه.

ويشير ذكر «لوسيان» إلى حلم ذلك السفسطائى، حيث تجلَّى له إله العلم، ليعده بأنه سيصبح – ذات يوم – شهيراً إلى حد أن الجميع سيستطيعون التعرف عليه فوراً، وعلى هذا النحو، فهو الأمل فى الشهرة المستقبلية والذيوع الذى يستحث الشاعر المجهول على العودة إلى ترنيماته رغم إرهاقه ، فالمكافأة على جهده لا تأتى أبداً من متعة التأليف ، حيث تستند أيضًا إلى الإدراك العام الأوسع لفنه ، وبالنسبة لهذا الشاعر ، يكف الشعر عن أن يكون مجرد تجربة مقصورة على فئة بعينها، فهو والمثَّال يعترفان بدور المتلقى فى الاستقبال العام لعملهما .

ويبرز حضور المتلقى فى قصيدة «حاشية ديونيسوس» (١٩٠٩)، ويتم التأكيد على دوره المشروع كمفسِّر، فدامون– الشخصية الرئيسية فى القصيدة– يتم تقديمه باعتباره المثَّال الأكثر مقدرة وموهبة فى البلوبونيز، كصانع يهب نفسه لفنه بحماس، لكن– رغم مجاهدته فى تنفيذ إفريز موكب «ديونيسوس» بصورة واقعية ، إلاَّ أن عقله لا يقنع بالكمال الجمالى، بل يشرُد إلى التأمل فى ماسيحققه من ثروة، ولا أقل من الشرف الذى سيناله فى مدينته :

يَنحَتُ دَامُون كُلَّ ذَلك، وفيمَا يَعمَل
يَشرُدُ فكرُه بينَ حِينٍ وَحِين
إلَى مَا سَيَتَلقَّاه من أجْر
من مَلك سيرَاكيُوز:
ثَلاثة طَالينَات ، مبلَغٌ ضَخم .
وَبإضَافَة ذَلك إلَى مَا يَمتَلكُه الآن،

فَسيَعيشُ فِى أُبَّهَةٍ، مثلَ رَجُلٍ ثَرِى،
بَلْ سَيَستَطِيعُ اقتحَامَ السِّيَاسَةَ
- يَا لَهَا من فكرَةٍ رَائعَة :
هُو أيضًا فِى مَجلسِ الشُّيوخِ، هُو أيضًا فِى السَّاحَةِ العَامَّة.

و «دامون» لا يخشى ولا يتحاشى من يرعونه ؛ فهو - على العكس- يسعى إلى أن يبيع لهم تماثيله ويُرضِى أنواقهم الجمالية، ويبدو فهمه للفن نقيضًا لعقيدة الفنان الواردة فى «استقلال»، التى تقضى بضرورة تحاشى الفنان لوضع العناصر اللاجمالية فى اعتباره، من قبيل النشر والتوزيع والأجر والاعتراف العام، إذ ستعرض للخطر نقاء الشعر. ينحى «دامون» - من جانبه - هذه البراهين وأيضًا الادعاءات الجمالية التى يعتنقها فنان قصيدتى «إلى الدكان» و «رسوم» ، يصبح شخصيةً عامةً فى عالم الفن، وإذ هجر الحرم المقدس للفن المستقل ذاتى الهدف، فإنه يدخل السوق ليشارك فى عملية التبادل، وعلى النقيض من أولئك الفنانين الآخرين، سيتم توزيع عمله، واستهلاكه؛ بمعنًى آخر، سيُشترى ، ويُباع، وينتشر، ويتم تحليله ونقده، وتدريسه، وتأويله. سيدخل- بشكل كامل- نظام التوزيع الثقافى والخطاب العام حول الفن، وتؤثر هذه الحقيقة- بالطبع- على كيفية إدراك العمل؛ أى إن معنى العمل لن يستند إلى نقطة انطلاقه فحسب، الفنان، بل سيتم إنتاجه فى انتقاله خلال اقتصاديات الفن، وتُقِر القصيدة بالدور الحاسم للمتلقى فى هذه الاقتصاديات .

المتلقى مُستقبلاً ومفسِّرًا للنصوص

تكشف قصائد «مثَّال تيانا» و «ذلك هو الرجل» و «حاشية ديونيسوس» عن وجود مفهوم آخر للفن لدى كفافى ، يجسد وظيفة المخاطَب addressee فى استقبال وتقييم وإجازة العمل الفنى، يتأسس على ذلك أن العمل لا يتخذ وضعيته كفن من مبتدئه ، بل من انتشاره العام . وفكرة التلقى والتفسير العام لنص معين تطـرحهـا قصيدة «نادرًا للغاية» (١٩١٣)، وهذه القراءة لهذه القصيدة بالذات أوحى بها كفافى نفسه فى

ملاحظة على هذا النص موجودة فى "تعليقات شخصية": "يمثل العنوان تعليقًا على القصيدة، إن المدة الزمنية- التى يلهم خلالها عمل فنى جيلاً بعد آخر- ليست دليلاً على فن عَرَضى، بل على فن جيد بصورة استثنائية، وهى الحالة التى تتجلًى فى قصيدة «نادرًا للغاية» (Lehonitis 1942:28) . فوفقًا لكفافى ، تتخذ القصيدة - كأحد موضوعاتها- التأثير الذى يمكن يولِّده عمل فنى على قرائه ، والتشديد موجه- مرةً أخرى- إلى المخاطَب، وذلك ما يعنى أن العمل الفنى لا يتم إدراكه من زاوية مبدعه فحسب، بل أيضًا من زاوية المتلقى ، الذى «ينفعل» أو يتأثر به، وبصورة جوهرية، تُعلى المقطوعة من مسألة مصير العمل، لكنها تضعها فى سياق المستقبل، فبينما كان بقاء العمل الفنى- فى قصائد سابقة - مرهونًا بخصائص ترجع إلى الفنان، فإن الاستمرارية الجمالية - هنا - أكثر استنادًا على المتلقى الذى يستقبل العمل ويدمجه ضمن الخطاب الخاص بالشعر، ويضفى عليه المتلقى معنًى لم يكن ليتضمنه فيما لو ظل فى ملفات الشاعر بلا نشر، فالعمل الفنى لا يمكن أن يكون جميلاً أو يمتلك قيمةً جمالية فى ذاته، ولا أن يوجد من أجل الفنان وحده، إذ ينبغى- كى يتحقق له البقاء- أن ينطلق ويُعاد إنتاجه ثقافيًا، ويكون ممتعًا أو ذا قيمة لقطاع أوسع من المتلقين، الذين يُصادقون عليه - إذا ما «انفعلوا» به - ويقدمونه إلى الجيل التالى، تلك هى دلالة القصيدة .

يكمن موضوع المقطع الأول من قصيدة «نادرًا للغاية» فى شاعر عجوز «تَهَدَّمَ بِفعلِ الأعوَام»، عاجزًا عن المساهمة بأى شىء جديد أو ذى بال فى الفن. ورغم أنه يوشك على الموت ، فإنه لن يُنسَى، حيث كان شعره موضع قبول من جيل جديد شاب:

شِعرُه يَتم الآنَ اقتبَاسُه مِن جَانِب الشُبَّان.
وَرُؤَاه تَتَجَلَّى أمَامَ عيُونِهم المُفْعَمَة بِالحَيَاة.
وَعقُولُهم الحِسيَّةُ الصِحِّيَّة،
وَأجْسَادُهُم المَشْدُودَةُ الجَمِيلَة،
تَمتَزِجُ بِرُؤيَته لِلجَمِيـل.

فما تطرحه هذه المقطوعة الثانية هى لحظة استقبال جمالى، انتشار نص فى المجال العام ، وانتقاله إلى جيل جديد من القراء، وهى ليست- بالضبط- عوامل جمالية تحكم، بصورة كبيرة، بقاء عمل الشاعر بقدر ما يقتبس قراؤه قصائده، وينفعلون برؤيته، ويمكنون قصيدته- بالتالى- من تصنيفها باعتبارها عملاً فنيًا جماليًا، ونشرها باعتبارها فنًا، وبينما يموت الشاعر فى النهاية، يعيش عمله بعده، إذ تم تصنيفه باعتباره موضوعًا فى الخطاب الخاص بالشعر، فيُقرأ ويُدرَس ويُنقَد من جانب الأجيال التالية، وبذلك يُعاد إنتاجه، ويبرز دور المستقبِل فى عملية نقل و- بالتالى - بقاء الشعر أكثر ظهورًا، إلى درجة أكبر ، فى هذه القصيدة مما فى قصائد «مثَّال تيان» و «ذلك هو الرجل» و «حاشية ديونيسوس» . لكن القصيدة تصوره باعتباره مستهلكًا سلبيًا لمنتجات المؤلف المكتملة، ويؤدى- بالأساس- دور حامل قصائدهو وفضلاً عن ذلك، فالمتلقون محصورون فى مجموعة من الشبان الحسيينو ومع ذلك، فهناك نصان لكفافى نُشرا بعد وفاته- قصيدة «الأعداء» (١٩٠٠) ومقالته المماثلة «تأملات فنان عجوز» (١٨٩٤-١٩٠٠)- يصوران المتلقى على نحو آخر، يرسمانه بوصفه مستقبِلاً أقل خضوعًا للأعمال الكاملة، ومشاركًا أكثر فاعليةً فى إنتاج المعانى الأدبية(٢).

والشخصية الأساسية فى هذه المقالة - كما فى قصيدة «نادرًا للغاية» - هى شخصية شاعر شهير، لكنه عجوز للغاية، يشهد- فى أفول أعوامه - إنكارًا عامًا لشعره الذى كان موضع تهليل فى الماضى ، ويلحظ الغروب التدريجى لهيمنته على قرائه، ويتوقع فقدانه الحتمى لسلطانه عليهم، ويدرك ظهور مدارس شعرية جديدة تستولى على الانتباه والاستحسان ، «يلاحظ أن وراء الإعجاب الصورى للكثيرين ، ثمة برودة طفيفة للقلة . وأعماله ليست موضع إعجاب كبير من جانب الشبان . مدرسته ليست مدرستهم ، وأسلوبه ليس أسلوبهم» (Cavafy 1971:101)(٣) ؛ فالمدرسة الجديدة تمثل تهديدًا لمدرسة الشاعر، بمعنى أن تكييف أذواق المتلقين الجمالية لصالحه يمكن أن يعيد الموقف الغريم ذا الامتياز إلى الخطاب الأدبى، فشعراء هذه المدارس لا يشغلون أنفسهم بمجرد إبداع شكل خالص، بل يضعون فى اعتبارهم أيضًا

(٢) سأعود إلى النصين فى الفصل الخامس . لدراسة هذين النصين ونصوص أخرى من زاوية سياسة الشعر ، انظر Cavafy and the Politics of Poetry (Jusdanis 1985)

(٣) هذه الترجمات لـ «تأملات فنان عجوز» و«الأعداء» قمت بها من اليونانية إلى الانجليزية .

الجمهور العام القارئ، الذين يحاولون الفوز باعترافه بهم، وهذا التصارع على المتلقى هو – بالطبع- اعتراف ضمنى بالجمهور ، لا بالطبيعة الخاصة للأدب ، ذلك أن الأدب لا يأتى إلى الوجود من خلال رغبات المؤلف وحده، لكنه فاعلية عامة تنطوى على عناصر لاجمالية ، إنه ليس حصاد قرارات شخصية، بل حصاد اتفاق اجتماعى .

يفترض الشاعر هذا المفهوم للأدب (والفن) عندما يُقر بأن «الفن شىء عقيم، بأنماطه sirmus التى كثيراً ما تتغير» ، والإسم sirmus (أنماط)- بدلالاته على التقاليد والعادات والأذواق – يبرز طبيعة الفن الاجتماعية، ويفترض أن الفن مؤسسة اجتماعية؛ ذلك أن الفن لا يُعتبر شكلاً خالداً، بل بناءً إنسانياً يتحقق فى تناهيه ، وموضوعًا – بالتالى- للتكييف المتواصل ، ويلقى هذا البُعد التاريخى للفن تأكيداً إضافياً فى مقطوعة أخرى لكفافى، كُتبت تعليقًا على نص لراسكين: «لكن الجمال شىء متناقض (حقيقة يريدونها إيجابيةً ومؤكدة)، ونتيجة – فى الغالب – لآراء وعادات» (Tsirkas 1971:241) ، تتحول أولويات كفافى هنا من الجماليات المثالية والثابتة إلى وعى تاريخى بطبيعة الجمال، فهو يعتبر الجمال مفهوماً نسبياً، لا خاصيةً ميتافيزيقية سابقة على وجود هذه الجماعة ومستمرةً بعدها، ذلك ما يعنى- إذن- أن الفن، بوجه عام، قد اعتُبر أيضًا موضوع نقاش اجتماعى، كنوع ينبع من الجماليات الراهنة ، وشبكة من الأحكام والمعايير التى تحدد ما إذا كان عمل ما فنيًا أم لا، وهذا النظام الجمالى لا يمكن أن يخضعه ويقرر شرعيته عضو واحد- مثل المبدع – لكنه يستند إلى التباحث بين المشاركين ذوى الاهتمام فى المجتمع (وضمنهم الفنان)، من قبيل الطلاب والمعلمين والقراء والنقاد والناشرين والموزعين ، والتغيرات التى يلحظها الفنان العجوز إنما هى نتاج صراعاتهم، حيث يقاتل البعض من أجل المحافظة على الوضع القائم، فيما يحاول آخرون لفت الانتباه إلى مواقفهم التى تبدو راديكالية ولامركزية .

يمثل الفنان عضواً واحداً فى هذه المناقشة، يعمل- شأنه شأن المشاركين الآخرين- من أجل إعادة توجيه الذوق العام لصالحه بقدر ما يستطيع، وليضمن بقاء عمله، ويكمن هدفه فى الكتابة بـ «طريقة مختلفة» ، فى تحقيق إمكانية اندراج عمله فى شبكة التوزيع ، وتقديم أنماط ومعايير جديدة، وتحقيق الاعتراف به وبمشروعيته من جانب الجماعة الأوسع ، ومثلما يشير «هوارد بيكر» – فى كتابه «عوالم الفن» – فإن هذه التغيرات تضمن البقاء إذا ما نجحت فى استقطاب الشبكات التعاونية الموجودة، أو تطوير أنماط جديدة للعمل المشترك، إنها هذه الابتكارات هى التى تحقق انتصارات نظامية،

تقنع أعداداً كافيةً من الناس بالإيمان بها والمحافظة عليها ، من خلال القبول بهذه الافتراضات كأساس لفاعلية جديدة (1982:301-310) ، ونقطة الصراع- التى يؤكدها شاعر المقالة العجوز- هى التنافس على مساحة فى الاقتصاد العام للفن ، والاستيلاء على نوق المتلقين، وتدعيم معايير جديدة للحكم فى الفن: «كان واحداً من حوالى خمسين شاباً ذلك الذى أبدع مدرسةً جديدةً، كتب بأسلوب جديد، وغيَّر عقول هؤلاء الملايين الذين لم يحترموا سوى قلائل من الأسلاف وقلائل من الفنانين الشيوخ» (Cavafy 1971:102) . فالشاعر لا يهتم كثيراً بإلهام متلقيه، مثلما كانت الحالة فى قصيدة «نادراً للغاية»، بقدر اهتمامه بالتأثير على ميوله الجمالية. لقد أرسى- هو وأقرانه- مدارس شعرية جديدة: قدموا أسلوباً جديداً للكتابة بهدف تغيير نوق الجمهور القارئ، وإزاحة الشعراء الراسخين، وبالعمل على تحويل السياق الكلى الذى تستمد منه الأعمال معناها، يمكنهم إبراز أعمالهم المهمشة وفضح النصوص المحافظة والمبتذلة لخصومهم ، إن المهمة التى تواجه كل جيل تالٍ تكمن فى الاستيلاء على المعيار التقييمى المشترك لدى جماعة القراء، الذى يرتهن به مصير العمل، وعلى هذه المعايير، تنشب الصراعات بين المدارس الأدبية الراسخة القديمة والمدارس الناشئة، ويرى الشاعر العجوز العلاقة بين الأسلاف والأخلاف باعتبارها صراعاً ينتصر فيه أحد الطرفين على الآخر، وعلى هذا الأساس ، يضيف الشاعر- بعد المقطع الوارد فيما سبق، مباشرةً (1971:102) - أن هدفه يكمن فى «الانتصار» على الرأى العام، الذى أصبح سهلاً بموت أسلافه، حيث استطاع - لفترة من الوقت - تدعيم موقفه الظافر مؤخراً بلا تحديات، والنجاح فى تماهى عمله بالتصنيف العام لـ «الفن» .

هذا التصنيف والمعايير والقيم الثقافية- التى يستند إليها- ليست ثابتةً، لكنها معرضة دائماً للتغير، ولهذا السبب ، يُقر الشاعر العجوز- فى استسلام- بأن العمل الفنى «عارض» ، وأن «الفن مع أنماطه .. كثيراً ما يتغير» ، وأن «حماسة وشاعرية Poeticity كل مؤلف تبدأ فى أن تبدو غريبةً وسخيفةً ما إن تبلغ ٤٠ أو ٥٠ عاماً من العمر» (Cavafy 1971:102) ، وقيمة «الشاعرية» أو الأدبية هى مفهوم تاريخى، بمعنى أن الأدب لا يوجد باعتباره Ding an sich قبلياً، صالحاً للأبد، بل كفكرة تظهر خلال تطبيقات معينة لشفرات جمالية، والشاعر العجوز يدرك الفن باعتباره واقعةً اجتماعية، تستند إلى تقاليد وتعتمد على أهمية عامة، ومعايير الذوق وقواعد التأويل، والفنان الذى يتبنى هذه النظرة لا يحجب عمله عن الاختبار العام، مثلما يفعل فنان قصيدة «إلى الدكان» ،

إذ يمكن لهذا الفعل أن يسقط عن إبداعاته أى معنًى جمالى؛ ستظل نصوصاً فارغةً ولا يتم إدراكها باعتبارها فنًا، وعلى النقيض من ذلك، يدافع شاعر المقالة- من خلال ممارسته- عن أن الفنان يعرض صراحةً منتجاته فى واجهة عرضه ويدعمها بنشاط فى الساحة العامة. تلك كانت استراتيجية الشاعر وأقرانه عندما أسسوا مدرسةً شعريةً جديدة، وقدموا تجارب قرائية متناقضة مع تجارب الماضى؛ كان مقصدهم هو إعادة توجيه ذوق المتلقى، وبدلاً من الخلود إلى المكتبة فى سلام للتأمل فى أشكال صافية، قاتل هؤلاء الشعراء على الرأى العام ، ما إن أدركوا أن الجماعة ككل- لا الفنان وحده- هى التى تحدد المفهوم الراهن للفن، ففى سياق الجماعة، إما أن يستمتع الملايين بالقصيدة، أو يسخروا منها، باعتبارها "غريبةً" أو "سخيفةً" أو «عتيقة الطراز» أو «بالية» .

هنا يكمن الاختلاف بين الموقفين المتمثلين فى نُسكية hermeticism قصائد «إلى الدكان» و «رسوم» و «استقلال»، والالتزام الفاعل لـ «تأملات فنان عجوز» و «الأعداء» ، فمن ناحية، يتم إدراك الفن باعتباره التعبير الشخصى للفنان ، الذى يضفى- على وجه الحصر- على الشىء الذى يبدعه وضعية الفنى؛ ومن ناحية أخرى ، يتم الوعى به باعتباره أمر اتفاق اجتماعى معتمد على تقاليد ثقافية معينة تظهر فى ظل شروط تاريخية محددة ، يؤكد الأول على الانعزال والابتعاد عن العالم الخارجى، فيما يتسم الثانى بالصراع والتزام الفنان .

وفكرة صراع السلطة بين أجيال الشعراء المتعاقبة- التى تطرحها هذه المقالة- تصبح موضوعاً مركزيًا فى قصيدة «الأعداء»، وهذه القصيدة- مثلما لاحظ «جورج سافيديس» (فى Cavafy 1971:104) - تشبه المقالة إلى حد بعيد فى المضمون، وربما اعتُبرت صياغةً شعريةً للأطروحات الأساسية للمقالة :

أَتَى ثَلاثَةُ سُفسطَائيِّين لتَحيَّة القُنصُل.
أَجلَسَهُم القُنصُلُ إِلَى جَانبه.
تَحَدَّثَ مَعَهُم فِي أَدَب . وَبَعدَ ذَلك - فِي مزَاح -
طَلَبَ منهم الانْتبَاه ، «الشُّهرَةَ

تَستَثِيرُ الحقْد ، خُصُومُكُم يُوَاصِلُون
الكِتَابَة، هُنَاكَ أعدَاءٌ لَكُم» .
رَدَّ وَاحدٌ من الثَّلاثَة بكَلمَات رَصِينَة :
«أعدَاؤُنَا الحَاليُّون لَن يَلحقُوا بنَا أيَّ أذَى.
فيمَا بَعد سيَأتي أعدَاؤُنَا السُّفسطَائيُّون الجُدُد.
عندَمَا سَنَرقُدُ يَائسينَ في شَيْخُوخَتنَا
وَيَكُونُ بَعضُنَا قَد ذَهَبَ إلَى هَاديس.
سَتَبدُو كَلمَاتُنَا وَأعمَالُنَا الحَاليَّةُ غَريبَة
(وَرُبَّمَا سَخيفَةً) طَالَمَا أنَّ الأعدَاءَ سَيُغَيِّرُون
السُّفسطَائيَّةَ، وَالأسلُوبَ، وَالمُيُول. شَأني وَشَأنَهُم
الَّذينَ غَيَّرْنَا كَثيراً الأشيَاءَ المَاضيَة.
فَمَا صَوَّرنَاه جَميلاً وَمُمتَازاً
سَيَكشفُ الأعدَاءُ أنَّه أحمَقُ وَبلاَ جَدْوَى،
مُكَرِّرينَ نَفسَ الأشيَاء بصُورَة مُختَلفَة (بلاَ عَنَاء كَبير).
تَمَامًا مثْلَمَا نَطَقْنَا الكَلمَات القَديمَةَ بطَريقَة أخرَى» .

فالشخصية الأساسية في القصيدة سفسطائي يدرك برهافة مصيره كمؤلف، وأيضًا مصير عمله في خطاب المستقبل، يتنبأ بأن نصوصه ونصوص أقرانه ستبدو «غريبةً» و «سخيفة» ، ما إن يدركهم الموت، فالأجيال التالية ستحول التقاليد الأدبية جذريًا إلى حد أن ما كنا– نحن السفسطائيين المعاصرين– نعتبره جميلاً وممتازًا سيتكشف على يد السفسطائيين الشبان أحمق وبلا جدوى، فسفسطائيو المستقبل التفكيكيون يعتبرون أعداء حقيقيين، إذ يقومون بتعريض النصوص الموروثة للعنف

بالحط من معناها «الأصيل» ، وفضلاً عن ذلك، فهم يبدلون- بصورة جوهرية- المعايير التقويمية لتحليل النصوص، للتأثير على مصير أعمال أسلافهم على نحو سلبى، والتأثير على استقبال أعمالهم على نحو إيجابى، وفى النهاية، يحقق الأعداء الهيمنة على أسلافهم، لكن إلى حين ظهور أعداء جدد فحسب، وتكرار نفس التهجمات على نصوص سابقيهم .

ذلك هو نموذج التغير الأدبى الذى تمت صياغته أيضًا فى «تأملات فنان عجوز». لقد حقق الشاعر«الانتصار» على أسلافه بتعديل السياق الذى تم خلاله قراءة النصوص، وبفعل تقديم شكل شعرى جديد، أثارت مدرسته (وربما جماعات أدبية أخرى تشترك فى نفس الهدف) تحولاً فى الذوق العام ومراجعة لقواعد التقويم والاستقبال والتأويل للشعر، وبالتالى، ففيما كانت نصوص الشعراء الراسخين موضع إعجاب باعتبارها روائع فيما سبق، فإن نفس هذه الأعمال تم تسخيفها- فى ظل شروط جديدة - بسبب نزعاتها المحافظة و«العتيقة»؛ و - على النقيض- بينما أُسيء فهم قصائد الشعراء الذين كانوا مجددين ذات يوم وتم رفضها باعتبارها غير شعرية ، فإنها الآن تمثل روائع فنية، ونمط الوقائع التاريخى هذا أضفيت عليه الدرامية فى قصيدة «نبيل بيزنطى يؤلف قصائد فى المنفى» (١٩٢١) :

يُمكنُ للطَّائشِ أن يُسَمِّينى طَائشًا.
أخَذتُ الأشْيَاءَ الهَامَّةَ بجدِّيَّة بَالغَة دَائمًا.
وأُصِرُّ عَلَى أنَّ أحَدًا لاَ يَعرِف
الآبَاءَ المُقَدَّسين ، أو الكِتَابَ المُقَدَّسَ ، أو شَرَائِعَ المَجَامِعِ الكنَسِيَّة
أفضَلَ منِّى ،
مَتَى مَا وَاجَهَته أيَّةُ مَشكلَة كَنَسيَّة،
يَستَشيرُنى بُوتَانيَاتيس، أنَا قَبلَ الجَميع.
لَكنَّنِى- مَنفيًا هُنَا (فَلتَحل اللَّعْنَةُ عَلَيْهَا، تلكَ الأفعَى

إيريني دُوكَاينَا)، وَضَجراً فَوقَ الاحتمَال،
لَيسَ من غَير المُلاَئم أبَداً أن أُسَلِّى نَفْسِى
بكتَابَة قَصَائدَ سُدَاسيَّة وثُمَانيَّة،
أسَلِّى نَفْسى بنَظْم أسَاطير
هيرميس وأبُوللو وَديُونيسُوس،
أو أبطَال ثيسَالي وَالبلُوبُونيز؛
وَبتَأليف أكثَر البُحُور الإيَامبيَّة دقَّة،
ذَلكَ الَّذى- إذَا جَازَ لى القَول-
لاَ يَعرفُ دَارسُو القُسطَنطينيَّة كَيفَ يُؤَلِّفُونَه.
ربَّمَا كَانَت هَذه الدِّقَّة- بالتَّحديد- مَا يَستَثيرُ استهجَانَهُم.

ورغم أنه منفى، تحت حُكم «بوتانياتيس» ، فقد تم تعيين النبيل مستشاراً للامبراطور فى شئون الكتاب المقدس والشرائع ، أوكلت إليه مسئولية تفسير النصوص ذات الأهمية الجوهرية بالنسبة لإدارة الدولة ، ويمتلك النبيل والدارسون الآخرون الحق فى بحث النصوص ، وإقرار معناها ، وتسليمها إلى ذوى السلطان ، وربما شارك- على نحو ما يمكن للمرء أن يظن من السطور الأولى والأخيرة – فى مسابقات الشعر ، وإذ تمتع النبيل برعاية الامبراطور ، فإن تفسيره للنصوص ومفهومه للقصيدة الجيدة شكَّلا المعيار المقبول والنظرة الرسمية .

وعلى أية حال، فمع الإطاحة ببوتانياتيس على يد غريمه «الكسيوس كومنينوس»، لم تُغتصَب سلطة الامبراطور فحسب، بل أيضًا البنية التحتية لحكمه بكاملها ، مع فقدان النبيل لسلطته كمستشار، ليحل محله آخرون كانوا محرومين- حتى ذلك الحين- من المشاركة فى الخطاب التأويلى والأدبى السائد، قدم هؤلاء الدارسون معاييرهم وقواعدهم الخاصة – لقراءة وكتابة النصوص- المتعارضة مع معايير النبيل، ومثلما فى المقالة وقصيدة «الأعداء»، فإن المعايير التى يُحكم بمقتضاها على نص أو تأويل معين

بأنه «جيد» أو «ردىء» قد تم الاستيلاء عليها من جانب آخرين(٤)، فشعر النبيل (وتحليله للوثائق الدينية) لم يعد يُعتبر مقبولاً ، ولا يلقَى نفس الانتشار والعرض ؛ لقد انتهى- ببساطة تامة - إلى الخروج عن النمط السائد ، وتم رفضه - مثل عمل الشاعر العجوز- لكونه «غريبًا ، وسخيفًا ، وعتيقًا» ، ويتخذ النبيل رد فعل على هذا التغير بطريقة مماثلة لطريقة الشاعر العجوز في المقالة- وإن تكن أقل وعيًا - بإتهام الدارسين الآخرين بالعجز عن تأليف قصائد على هذه الدرجة من الرفعة الفنية :

وَبتَأليف أكثَر البُحُور الإيَامبيَّة دقَّة،
ذَلكَ الَّذى - إذَا جَازَ لِى القَول -
لاَ يَعرفُ دَارسُو القُسطَنطينيَّة كَيفَ يؤَلِّفُونَه .
ربَّمَا كَانَت هَذه الدِّقَّة - بِالتَّحديد- مَا يَسْتَثِيرُ استهجَانَهُم .

وعلى نفس النحو، يعتقد الشاعر العجوز - فى «تأملات فنان عجوز» - أن شعره أفضل مما كتبه الجيل الشاب: «يقرأ الفنان العجوز ويدرس كلماتهم بوعى، ويجدها رديئة ، أو - على الأقل - ليست أفضل من كلماته» (Cavafy 1971:102) .

ومع ذلك ، فرغم أن النبيل والشاعر يلحان على القيمة الكامنة فى شعرهما ، فإن المسألة هنا- مثلما يلمح إليها الشاعر العجوز، ويلح عليها السفسطائى- ليست القيمة، بل المعايير العامة التى يُحكَم على الشعر بمقتضاها بما إذا كان جيدًا أم رديئًا، هنا يكمن اختلاف موقف السفسطائى، ذلك أنه - على العكس من النبيل- لا يدرك

(٤) يسجل «ميشيل فوكو» - فى مقالته «نيتشه، السلالة والتاريخ» - الملاحظة المناسبة التالية على صراع السلطة، الضمنى فى هذه القصيدة - والأكثر وضوحًا فى قصيدة «الأعداء» و «تأملات فنان عجوز» - من أجل الاستيلاء على قواعد الخطاب : «إن نجاحات التاريخ تخص هؤلاء القادرين على امتلاك هذه القواعد، وإزاحة من استخدموها ، وتحويل معناها وإعادة توجيهها ضد هؤلاء الذين فرضوها فى البدء ؛ وبالسيطرة على هذه الآلية المركبة، سيهزمون الحكام من خلال قواعدهم الخاصة» (1977:151) ، هذا المقطع - الذى يبدو إعادة صياغة لقصيدة «الأعداء» - وثيق الصلة بالنصوص الثلاثة موضع المناقشة ، من زاوية أنه يضع فى السياق صراع السلطة الذى يفيد كموضوع فى كل نص . يكمن هدف الشعراء والسفسطائيين والدارسين فى التغيير النهائى للمعايير والشفرات الأدبية لصالحهم ، من أجل تأسيس أنفسهم ضمن الوضع السائد للجماعة الأدبية . فالنجاح يتمثل فى الاندماج فى هذا الوضع ، وتماهى نظرتهم المحلية للقيمة الأدبية فى المفهوم الكلى للأدب .

الأدب باعتباره شيئًا ثابتًا ذاتى الهدف تُضفَى عليه خصائص كونية وشمولية، وبدلاً من أن يشغل نفسه بفكرة الشعر الجيد، يشدد السفسطائى على التقاليد الثقافية التى يُعتبر نصٌ ما- على أساسها- ممتلكا لسمات «الإيامبيات المعصومة من الخطأ»، وهذه المعايير معرضة للتغير شأنها شأن تأويلات القصيدة، وبذلك، فخصائص القصيدة الجيدة - فى الخطاب الأدبى للنبيل - ليست بالضرورة نفس الخصائص الموجودة فى خطاب خصومه ؛ فما تم تصويره باعتباره «جميلاً» و «ممتازًا» يقدَّم باعتباره «سخيفًا» و «بلا جدوى»، نعود - مرةً ثانيةً - إلى القول الفصل للشاعر العجوز ؛ أى إن «الفن شىء بلا جدوى بأنماطه التى كثيراً ما تتغير»، ومن هذا المنظور، لا يكمن سبب استهجان الدارسين لقصائد النبيل فى «الدقة» العروضية بالضرورة، بل فى فشل نظريات النبيل فى التوافق الملائم مع آخر مفاهيم الشعر الجيد، على نحو ما مارسه هؤلاء المحتلون للسلطة .

وينطوى موقف النبيل - فى هذه القصيدة - على بعض التشابهات مع موقف الشاعر «فيرنازيس» فى قصيدة «داريوس» ، الذى ينصب اهتمامه الرئيسى على إكمال قصيدته الملحمية ، إنه يجاهد لتخيل كيف تصرف الملك «داريوس» عندما اعتلى العرش الفارسى- هل غلبته مشاعر الغطرسة والنشوة، أم كان مدركًا لبُطلان العظَمة؟ تلك هى الأسئلة التى كانت تشغل «فيرنازيس»، وما إن يعلم بالغزو الرومانى الوشيك حتى يصرف انتباهه عن السمات الجمالية للقصيدة إلى تلقيها المستقبلى، ذلك أن الملك الحالى «ميثريداتيس» - على نحو ما يدرك «فيرنازيس»- لن يتاح له وقت للشعر وسط المعركة، والأسوأ أن الرومان ربما سينتصرون ويطيحون بالملك ، تاركين «فيرنازيس» فى نفس المأزق الذى واجهه نبيل القصيدة السابقة، سيقدم الرومان جهاز دولة أجنبى ونظامًا جديداً فيما يتعلق بتأليف الأدب وتوزيعه واستهلاكه، فعلى سبيل المثال، لا يتوقف الأمر على أن الملك- الذى ربما كانت القصيدة الملحمية موجهةً إليه- لم يعد فى السلطة، بل إن الدارسين الآخرين ونقاد «فيرنازيس» - الذين كان يأمل صمتهم والتأثير فيهم قبل كل شىء - سيخسرون مواقعهم فى الخطاب الأدبى الجديد، باختصار، يخشى «فيرنازيس» عدم اكتسابه الشهرة التى يريدها من وراء تأليف

ملحمة شهيرة :

تَوَصَّلَ فيرنَازِيس إلَى تَشْكِيلِ كُلِّ شَىء.
يَا لَه من قَطعٍ رَدِىء !
فَعنْدَمَا كَانَ مُتَأكِّدًا من إشْهَارِ نَفسه
مَعَ مَلِيكه دَارِيُوس، مُتَأكِّدًا مِن قُدرَته
عَلَى إخْرَاسِ نَاقديه الحَاسدِين مَرَّةً وَإلَى الأبَد.
يَا لَهَا مِن نَكسَة، نَكسَةً مُريعَة لخُطَطه.

ولن ينجح «فيرنازيس» أبدًا، طالمـا أن خطته تعتمد- فى تحقيقها- على سياق خاص ، لكن هذا السياق سيتغير فى المستقبل فى ظل الغازى ، والتقاليد الشعرية التى كُتبت قصيدته وفقًا لها لن تعتبر صالحةً بعد ذلك، سيدرس النقاد ورعاة الأدب والقراء الجدد ملحمته فى ضوء مختلف تمامًا؛ قد لا يُبدون أى اهتمام بملحمة تتناول الملك «داريوس» ، سلف الملك المهزوم ، و «فيرنازيس» أصابه البكم بفعل التحول المفاجئ لحظة؛ يأكله الغيظ من المصير المحتمل لعمله، الذى سيظل نصًا بلا متلقين ، لن يندرج فى الخطاب العام عن الشعر كعمل فنى يتم تناوله وتداوله وحفظه فى المكتبات ، وبيعه وتدريسه فى المدارس ، ونقده ، سيتم – بالأحرى – الاحتفاظ به ملكيةً خاصة لفيرنازيس، تمامًا مثل العمل الذى يحتفظ به فنان قصيدة «إلى الدكان» ، لكنه سيكون – من الناحية الجمالية – بلا معنًى .

منهج كفافى فى توزيع شعره

حتى هذه النقطة ، قمت بلفت الانتباه إلى نصوص كفافى التى تتناقض مع الرؤية الانعزالية والنسكية للفن ، وعلى أية حال ، يبقى هناك مثال لنظام آخر يقدم لنا سندًا لهذا الموقف ، ويبرز دور المتلقى فى ظهور الجمالية الراهنة، هو منهج كفافى فى «عدم نشر» أو توزيع شعره ، ولابد أن أشدد – فى البداية – على أننى لا أقوم بدراسة بيوجرافية ، بمناقشتى لمناهج كفافى فى توزيع قصائده؛ فلست مهتمًا بتقصى حياته، وطموحاته وخططه وأحلامه الشخصية ، ولا أساند النظر إلى المؤلف باعتباره العليم بكل شىء ذا القدرة الكلية ، الذى يمتلك سيطرةً وسلطانًا نهائيين على مقادير عمله ،

على العكس من ذلك ، فدراسة هذه المادة غير النصية – بالمعني الدقيق – تزيد التأكيد على الموقف السابق تقديمه ، من أن الشاعر يمثل عضواً واحداً– وإن يكن عضواً بالغ القوة والفاعلية – فى الصراع العام من أجل تحديد المستوى الجمالى ، ونهج كفافى فى توزيع قصائده فى المجال العام، وعدم رغبته فى نشرها فى طبعة محددة ، يقدمان مثالاً للانخراط الفعال للمؤلف في هذا الجدال ، فينبغى اعتباره برهاناً على إدراك كفافى لوظيفة المتلقى باعتباره مُستقبلاً ومفسراً للنص ، و– أيضاً – لمحاولة الشاعر (الأقرب شبهاً بشاعر المقالة) بالتأثير فى استقبال المتلقى لعمله ، و– بالتالى – تعزيز فرص بقائه .

لقد قاوم كفافى نشر عمله فى كتاب ، وقد صدر هذا الكتاب بعد عامين من وفاته، تحت إشراف وريثه الكسندر سنجوبولوس ، وخلال حياته ، اتبع كفافى نهجاً فريداً– إن لم يكن شاذاً– فى تقديم قصائده إلى المجال العام، يمكن توصيفه كتوزيع استراتيجى أكثر من اعتبارة نشراً ، وقد حدد «جورج سافيديس» – فى كتابه «طبعات كفافى» – ثلاثة أشكال استخدمها كفافى فى التوزيع ؛ وفيما بعد، عاد إلى هذا الموضوع – بالمشاركة مع «إدموند كيلى» – في مقدمة «رغبات وأيام غابرة»[٥]، ففيما بين عامى ١٨٩١ و ١٩٠٤ ، كانت القصائد تُطبع بصورة فردية على أوراق عريضة، وتُوزع على الأصدقاء والأقران الحميمين، على نحو أقرب إلى طريقة شاعر قصيدة «مسرح سيدون (٤٠٠م)»، وخلال هذه المرحلة المبكرة، نشر كفافى أيضاً تسعاً وثلاثين قصيدةً فى صحف مختلفة فى مصر والخارج ، رغم أنه استبعد – فيما بعد – معظم هذه القصائد[٦].

وفيما بين عامى ١٩١١ و ١٩٣٢ ، صدر كتيبان ثم توزيعهما بشكل شخصى : تضمن الأول (١٩٠٤) أربع عشرة قصيدة ، وصدر فى مائة نسخة ؛ ويمثل الثانى طبعة مزيدةً من الأول ، وضم عشرين قصيدة . وهذان الكتيبان – على نحو ما يشير «بيريديس» – يشكلان «الكتب» الوحيدة التى قام كفافى بنشرها على الإطلاق (Peridis 1948:130 ، ذكره Savidis 1966:35) .

وبعد ذلك ، فيما بين عامى ١٩١١ و ١٩٣٢ ، قام كفافى بتوزيع قصائده فى شكل نشرات مطوية ، بلغت – عام ١٩٣٣ ، لدى وفاته – عشر نشرات ، وقد قام بترتيب

(٥) يستند تحليلى لهذا الموضوع على المعلومات الواردة بهذين المرجعين .

(٦) نُشرت هذه القصائد مجتمعةً فى العدد الأول من جريدة The Nea Grammata (يناير ١٩٣٦). وفى عام ١٩٨٣، أعيد إصدارها جميعاً فى كتاب على يد «سافيديس» . انظر ترجمة هذه القصائد المستبعدة فى Dalven 1976 .

قصائده فى كل مجموعة إما على أساس الموضوع أو التاريخ ، وعندما كانت تُطبع قصيدة جديدة على ورقة عريضة، كان كفافي يوزع نسخها بصورة فردية، أو- على الأغلب - يقوم بإدراجها فى نشرات مطوية(٧)، وكانت كل ورقة جديدة تُضاف إلى الصفحة الأخيرة من النشرة المطوية ، ويُكتب العنوان الجديد فى فهرس المحتويات باليد ، وبهذه الطريقة ، على نحو ما يشير «كيلى» و «سافيديس» (1971:X) ، لا يمكن تثبيت هذه النشرات باعتبارها «طبعة نهائية» أو مجموعة ثابتة ؛ فيمكن لها أن تتوسع وتتغير وتُراجع دائمًا . وفى عام ١٩١٧ ، وعندما كانت إحدى النشرات لا تتسع لأوراق إضافية ، كان يتم سحب بعض القصائد الأقدم وخياطتها فى كتيبات ، وهى عملية كررها كفافى كثيرًا ، وبذلك ، تتألف أعمال كفافى - مع عام ١٩٣٣ - من كتيببين مخيطين يضمان ثماني وستين قصيدةً مرتبةً حسب تسلسلها الزمنى .

تلك هى إذن - وفقًا لسافيديس - الطرائق الثلاث التى استخدمها كفافي فى توزيع قصائده، لقد استخدم النشرات المطوية طوال أكبر فترة (حوالى عشرين عامًا) ، ربما لأنها وفرت له حرية [illegible] ى مرونة توزيع قصائده ، ولايمكن الحديث حقًا - فى ضوء هذه الاستراتيجيات - [illegible] مؤلَّف ثابت ، خلال حياة كفافى على الأقل، تلك البنية التى تشكلت فيما بعد ذلك بكثير بفعل آليات خارجة على سيطرة الشاعر(٨): على سبيل المثال ، خلال نشر القصائد المجموعة عام ١٩٣٥ على يد وريثه «سنجوبولوس»، والإصدار التجميعى للقصائد المستبعدة فى Ta Nea Grammata (١٩٣٦) ، وظهور الطبعة النهائية لشعره عام ١٩٦٣ ، ونشر نتاجه النثرى فى كتاب منفرد خلال ذلك

(٧) قبل إدراجهـا فى نشرة مطوية ، كان كفافى يقوم بتوزيع ما نفد من قصائد على أصدقائه ، بعد النشر، وأحيانًا قبله .

(٨) تكمن هنا حقًا - وفقًا لميشيل فوكو - لاعملية فكرة المؤلَّف CEuvre ، الذى يعتبره وحدةً مفروضة على سلسلة من العناصر المجزأة والمتنافرة . ويتم إدراك مؤلَّف معين باعتباره مجموعة نصوص لكاتب واحد ، لكن هذا التحديد - كما يقول «فوكو» - لا يمكن اعتباره تمرينًا بسيطًا. فما الذى يشتمل عليه هذه المصطلح - حسبما يسأل : أهى النصوص المنشورة من جانب الكاتب باسمه ، أم باسم مستعار : أهى النصوص غير المكتملة : أهى مجموعات من الملخصات والاسكتشات والتنقيحات والكراسات والرسائل والطبعات المستبعدة والمسودات المهجورة ؟ (1972:23-24) . وتتضح هذه المشكلة تمامًا لدى كفافى، الذى قاوم - بنفسه - تجميع نصوصه فى شكل واحد من الوجود ، له بداية ونهاية . وتحت اسم «كفافى» ، يدرك المرء الآن استمراريةً تحتوى قصائد طبعة ١٩٦٣ النهائية ، والنصوص النثرية التى أصدرها «بابوتساكيس» (١٩٦٣)، والقصائد المنشورة بعد الوفاة (١٩٦٨) ، والمسودات غير المكتملة ، والملاحظات الشخصية ، والرسائل . ولم ينبع هذا المؤلَّف من ذهن الشاعر، لكنه - على ما يشير «فوكو» - نتاج عملية هى ، بالضرورة ، تأويلية . إنها وحدة مفروضة على النصوص - وهذه الدراسة ليست مستثناة - لتنظيمها فى نسق متسق ، وهو فعل مضاد - على نحو ساخر- لـ «نوايا» الشاعر المتمثلة فى ممارسته .

العام، ونصوصه النثرية غير المنشورة من قبل ، وإصدار القصائد المنشورة بعد الوفاة عام ١٩٦٨ ، والإصدار التالى للقصائد والدراسات والمقالات والملاحظات والرسائل غير المنشورة من أرشيف كفافى، ونشر طبعات جديدة من أعماله السابق ذكرها .

وقبل وفاته عام ١٩٣٣ ، قبل أن تبدأ التقنيات النقدية والفيلولوجية فى تشكيل وإقرار عمله ، كانت «مجموعة» أشعار كفافى موجودةً – إلى حد ما – فى شكل مفتوح، خاضعةً لمراجعة دائمة، وفى حالة سيلان، أو «جريان» ، حسب توصيف «سيفيريس» لها (Seferis 1974:238) ، ويمكن لمصطلح «جريان» أن يكون مضللاً – على أية حال – حيث يوحى بنوع من التنامى الغائى . فما يحدث هنا– على أية حال– ليس جرياناً نحو هدف أخير، من قبيل مدينة «كيلى» المجازية[٩]، لكنه– على النقيض– رفض الوحدة، وإحباط التجانس، وتأخير التثبيت، فنشر طبعة ثابتة ونهائية كان موضع تجنب لتحاشى الثبات والجمود الناتجين عن ذلك . وبالنسبة لكفافى، فنشر مثل هذه المجموعة كان لابد أن يستلزم فرض نظام ثابت على القصائد، كان سيفضى إلى استسلامها للمتلقى بما يستعصى على الاستدراك، وتخليه عن سيطرته عليها إلى التاريخ. ويبدو أن كفافى لم يكن راغباً فى إخضاع شعره لمصادفات التأويل العام بدون تدخله المسبق .

هذه الممارسة الخصوصية تفترض أن كفافى كان مدركاً لوجود عوامل خارج النص تؤثر على مصير العمل، وأن خصائصه الجمالية لا تضمن وحدها بقاءه واندراجه المحتمل فى قوائم الأعمال، وينطوى هذا الموقف على بعض التشابهات مع موقف شاعر «تأملات فنان عجوز» وسفسطائى قصيدة «الأعداء» ، فيما يتضمن معانى سياسية إضافية، ففى الحالات الثلاث، يرى المؤلف نفسه متورطاً فى معركة جدالية مع الكتاب والقراء الآخرين بشأن السيطرة على نصوصه، ويمنع طبعة نهائية لشعره وظهور مؤلِّف ثابت، يمكن الاحتجاج بأن كفافى حاول أن يضمن – خلال حياته على الأقل – تدخله الفعال فى تنامى عمله ، ويمارس – بذلك – سلطته على معناه ، فقد مكنته الحالة المفتوحة لتنظيم شعره من فرض إرادته على مصير عمله، رغم أنه كان يوزِّع داخل المجال العام ، وفى

(٩) يستند عمل «كيلى» – حسبما ذكرت فى مقدمتى – على مبدأ الوحدة المفترض الذى يشكل عمل كفافى : «إن قارئ عمله يستفيد من إدراك وتكييف العنصر الموحِّد، والأسطورة الموحِّدة التى تربط قصيدةً بأخرى ذهنياً» (1976:186) . ويكمن هدف «كيلى» فى تتبع التطور الجمالى للشاعر– إذ بلغ اكتمال صوته الناضج – وتحديد المحيط المتمدد لأسطورته المركزية» (ص١٢) . ومع ذلك ، فعلى ضوء المناقشة الحالية لمحاولات كفافى «عدم تثبيت» عمله ، يطرح السؤال التالى نفسه: هل مفهوم «كيلى» عن «بنية أسطورية مركزية» هى نتاج واع لـ «الكمالية الجمالية والعقل النقدى» لكفافى (ص٦٨١) – حينما كان العمل بلا بنية موحدة – أم إنه نتاج استراتيجيات الوحدة المفروضة من القارئ ، على نحو ما يفترض «كيلى» فى الاقتباس السابق ؟

حالة كفافى، كان «الأعداء» هم النقاد والقراء (والشعراء الآخرون بلاشك) ، الذين لم يتوفروا على مجموعة واحدة فى متناول أيديهم تضم قصائده، بما يمكنهم من التعليق عليها[١٠]، وقد بذل كفافى كل جهده ليمنع القارئ من تحقيق الختام وامتلاك تأويله الأخير والنهائى ، حقًا ، لقد ضمت بعض النشرات المطوية والكتيبات قصائد غير موجودة فى الأخرى ، أو رُتبت فى سياق مختلف ، وفضلاً عن ذلك ، فإن إضافة كل قصيدة جديدة إلى الكتيب قد حرضت على إعادة التقييم البنيوى والموضوعاتى للمجموعة كلها، بقدر ما أعادت تكييف العلاقة بين قصائد كل مجموعة ، ويبدو - خلال هذه الحركات التكتيكية المختلفة - أن كفافى كان يجاهد لتشغيل بعض الآليات الفاعلة فى الاستهلاك العام للفن[١١] ، ومن هذا المنظور ، لا تمثل مثل هذه الممارسة «نسكيةً جمالية» من كفافى، على نحو ما يفترض «كيلى» و «سافيديس» (1971:XI)[١٢] ، بل - على النقيض - تفترض إدراكه لطبيعة الشعر عامةً، وتبادله فى اقتصاد الفن .

وهذه النظرة للفن والمتلقين تختلف - بصورة جوهرية - عن النظرة الموصوفة بالانعزالية الجمالية ، التى سبق تحليلها فى النصف الأول من هذا الفصل ، فلدى كفافى ، ثمة مفهومان للفن والمتلقى ، يشدد الأول - وهو الأكثر سيادة - على استقلال الفن عن وسطه الاجتماعى ؛ ويُبرز الثانى الطبيعة العمومية والنسبية لما هو جمالى ، ينبع الأول من الاهتمامات الشكلية للقرنين الأخيرين ؛ ويطيح الثانى- بلفت الانتباه إلى الطبيعة المؤسسية للفن - بفكرة الانعكاس الذاتى والاكتفاء الذاتى - وهما سمتان مميزتان للحداثة - ويبدأ فى الإشارة إلى اهتمام ما بعد الحداثة بأنماط وشروط إنتاج الفن .

(١٠) كان بمقدور النقاد والقراء - بالطبع - تأويل أو نقد قصيدة أو عدة قصائد، لكنهم افتقروا إلى مساعدة مجموعة معاصرة تضم كل القصائد المنشورة حتى ذلك الحين ، على نحو ما يجد المرء عادةً من أعمال لشعراء آخرين ، ولكفافى بعد وفاته .

(١١) من المستحيل تحديد مدى نجاح هذه الاستراتيجية فى الوقت الحالى، إذ يتطلب البحث فى استقبال أعمال كفافى من جانب معاصريه . ومع ذلك، يمكن طرح الأسئلة التالية: إلى أى مدًى أثر نهج كفافى فى توزيع قصائده على استقبال وفهم عمله خلال حياته ، وإلى أى مدًى يؤثر هذا التأويل الأولى على القراءات المستقبلية لعمله ، بما فيها قراءتنا ؟ وحتى لو كانت مثل هذه الاستراتيجية غير قادرة على تحقيق النتائج المرجوة، فإنها تؤكد على مكر كفافى فى التدخل - بقدر المستطاع - فى توزيع عمله. وهذا الموقف لا يمكن تشخيصه - إلاَّ بالكاد - باعتباره موقفًا انعزاليًا أو جماليًا .

(١٢) تفترض هذه المرحلة الأولية - التى تتسم بتوزيع القصائد على الأصدقاء والأقارب والأقران - عنصراً من النسكية والكمالية الرومانتيكية ، لكن ينبغى ملاحظة أن كفافى كان ينشر قصائده - بشكل متزامن - فى الجرائد والمجلات .

(٣)

الشِّعر

برهنت– فى الفصل السابق– على أن مفهومَي المتلقى المختلفين لدى كفافى يعكسان نهجين متصارعين فى فهم الشعر أو الفن[1] ؛ فأحدهما يركز الانتباه على الفن بوصفه همًا خاصًا بالشاعر وأقرانه، فيما يشدد الآخر على وضعية الفن باعتباره كينونةً اجتماعيةً ضمن السياق الأشمل لواقع أبعد من الجمالى ، ويدون قصر تحليلى على انقسام ثنائى مانع– ربما– إلى فن خاص وعام، فإننى أريد بحث مفهوم كفافى للشعر– فى كل تنويعاته– الذى يمتد من الدلالة التقليدية على تأليف الشعر، إلى مفهوم أشمل لنمط حياة أو رؤية العالم Weltanschauung ، وفى هذا النطاق الأوسع من الدلالة، لا يتبدَّى معنًى أو وظيفة واحدة مهيمنة على نحو مطلق، وبذلك لا يكون من المحتمل استخلاص أية نتائج قطعية من التحديد الأوَّلى للمصطلح. فلدَى كفافي، ما من معنًى نهائى لـ"الشعر" أو "الفن"؛ فالمرء يشهد سلسلةً من الوحدات، تمثل كل منها همومًا منفصلةً عن– ومشتركةً مع – علاقات أخرى بالخطابات الأدبية والنظرية المختلفة. وأمل– بتحليل مفهوم الشعر– لفت الانتباه إلى أبعاد المصطلح المتعددة .

القصائـــد الأولَـــى

تؤكد قصائد كفافى الأولَى والمستبعدة على الشاعر بحيوية، لا الشعر، باعتباره هدفًا للاهتمام الموضوعاتي، ليعكس– دون شك– هاجسًا رومانتيكيًا بالفنان. وعلى نحو ما برهن عليه الفصل الأول، تم الارتقاء بالشاعر– مع حلول الرومانتيكية– إلى مركز الإحالة النقدية، وبدأ إدراك الإبداع الشعرى انطلاقًا من مصدره– الشاعر ، وكثير من هذه القصائد تتوجه إلى مبدعها، على نحو ما تشير بعض عناوينها: على سبيل المثال "الشاعر وربة الشعر"، "المغني"، "المحبرة" (كمجاز مُرسَل يرمز إلى الشاعر). و م تصوير الشاعر– فى كثير من الحالات– كإنسان ملهَم من السماء يعبِّر عن أحاسيسه من خلال ألحانه. فهو– بالفعل– يعتبر إبداعاته أغنيات :

(١) كما أشرت فى المقدمة ، فإننى أستخدم مصطلحى "الشعر" و"الفن" على نحو تبادلى ، طالما أن كفافى يستخدمهما بدون تمييز أحدهما عن الآخر على نحو قطعى؛ وكثيراً ما يشيران إلى نفس الفكرة .

أغنيَاتِي صُورَةٌ خَادِعَةٌ لِلعَالَم.
أغَنِّي عَن الحُبِّ وَالبَهجَةِ.

"الشاعر وربة الشعر"

أيُّهَا الصَّدِيق، هُدُوءًا؛
تَأمَّل وَغَنِّ. كُن طَيِّبَ القَلْبِ، رَسُولاً خَفِيًا !

"المُغَنِّي"

يُرَتِّلُ البَحرُ لَنَا أغنيَةً رَهِيفَةً،
أغنيَةً ألَّفَهَا ثَلاثَةُ شُعَرَاء عِظَام
الشَّمسُ وَالهوَاءُ وَالسَّمَاء.

"صوت من البحر"، ١٩٨٩

والقصيدة الأغنية هى تجلٍّ لاواعٍ لروح الشاعر الداخلية ، كالألحان العذبة ، تنساب من شفتيه بلا عناء ("الشاعر وربة الشعر") ؛ وكالحبر من المحبرة، تنبع من الشاعر ، صادرةً بفعل قوى تتجاوز سيطرته، دون أن تحتاج إلى أى جهد أو خبرة . فى هذه النصوص ، لا تبدو القصيدة مُشكلةً بالنسبة للشاعر ، أى موضوعًا للانشغال النظرى والخيالى ، إنها – شأن مفهوم اللغة الموازى لها– شفافة ، مقبولة بإيمان أعمَى ، ومحصنةً ضد أية شكوك أو أسئلة ، فعندما يبدى الشاعر المبتدئ– فى قصيدة "الشاعر وربة الشعر" – شكه فى أصالة الشعر ، سرعان ما تطمئن ربة الشعر ذلك المتشكك، وتعيد تأكيد مقدرة أوتار القيثارة وحدها على إدراك الحقيقة ، وتضيف أن الشاعر لا ينبغى أن يخشى الظلام الذى يغطى العالم ، حيث ستكافئه الطبيعة بالمعرفة العبقرية الفريدة :

إنَّهَا فَحَسب غشَاوَةٌ طَفِيفَةٌ تُخِيفُ رُؤيَتك.
تَحْتَ الغُلاَلَة، تُعِدُّ لَكَ طَبِيعَةٌ سَخِيَّة

أكَاليلَ وُرُود وبَنَفسَج ونَرجس نَبيل،
مُكَافَآت عَذبَةَ الأرِيجِ علَى أغنيَاتك.

وصورة هذه المقطوعة - شأن القصيدة كلها - تصور عالمًا غير معقد ، لكنها - وهو الأهم - تنطوي على مفهوم ساذج للشاعر ومهنته ، قياسًا إلى مفهوم القصائد الأخيرة. وفي هذه القصيدة ، يظل وعي الشاعر بتفوق فنه راسخًا، بلا نقد ذاتي .

ويركن شاعر قصيدة "المغَني" إلى براهين مشابهة في السذاجة والتبسيطية (قياسًا- مرةً أخرى- إلى الأفكار الواردة بالنصوص التالية) في دحض نقاد الشعر. فهؤلاء المهاجمون للشعر- على ما يؤكد المتكلم- يستخدمون استراتيجيات التفكير المنطقي، الغريبة عن النمط الشعوري والباطني لربة الشعر ، فطبيعة الشاعر سماوية، "والقصائد الجميلة"- بالنسبة له- "هي العالم بأسره" ، في هذا الحَرَم، الذي تشكل من أجله- بالخيال- من "زمرد سحري"، يصغي الشاعر- وهو متوج بأكاليل الورود والنرجس- إلى الأصوات الهامسة التي تدعوه للغناء ، وتلهم أغنياته الآخرين بألحانها العذبة ، لكنها أيضًا تُسبغ السكينة على الشاعر نفسه، على نحو ما يتجلَّى في قصيدة "مناخ جيد وردىء"(١٨٩٣) :

لاَ يهمنِّي مَا إذَا كَانَ الشتَّاء
يَنشرُ فِي الخَارِج الضَبَّابَ وَالغُيُومَ وَالبَرد.
فَالربِّيعُ دَاخلِي، بَهجَةٌ حَقيقيَّة.
الضَّحكَةُ شُعَاعُ شَمس، ذَهَبٌ صَاف تَمَامًا،
مَا من حَديقَة أخرَى تُشبه الحُب،
وَدفءُ الأغنيَة يُذيبُ كُلَّ الثُلُوج.

إنه بمنأى عن التأثر بالأحوال الشتائية في الخارج ، طالما أنه يتدفأ بقصائده ، منتعشًا بفعل زهور الربيع ، التي قدمتها له ربة الشعر .

تلك هي- إذن- اللغة المغالية والمخيلة المطلقة العنان المستخدمة في وصف الشعر ومبدعه في هذه القصائد المنشورة مبكراً، التي أنكر كفافي معظمها فيما بعد. والنصوص الشعرية الأخرى الباقية من هذه الفترة- التي نشرت بعد وفاته- تشير إلى تغير يمكن فهمه في مفهوم الشعر ، وفي ذلك ، تحتل قصيدة "لم نعد نجرؤ على التغني بالورود" (١٨٩٢) (**) مكانةً بارزةً بقدر ما يرتسم فيها فهم مناقض لفن الشعر ، فهم لا يرتكز على مبادئ "الخيال الغنائي" ، بل على شعرية البراعة الواعية بذاتها ، ويبدو ذلك واضحاً حتى في العنوان الذي يعلن به الشاعر أنه لم يعد يجرؤ على التغني بالورود ، أو- حقاً- النرجس والغار أو الزمرد(بالتناقض مع قصيدتي "المغني" و "الشاعر وربة الشعر") ، ما يغيب - بصورة واضحة عن قصيدة "لم نعد نجرؤ على التغني بالزهور" هو مفهوم القصيدة السائد فيما سبق باعتبارها أغنيةً ملهَمة. هنا، في أحد الأمثلة المبكرة للقصيدة الواعية بذاتها لدى كفافي، يصبح تأليف القصيدة ذا طابع إشكالي ، إنه- باعتباره مُسلَّمةً- يتجسد كأحد موضوعات القصيدة ، ويعتبر المتكلم أن ميلاً نقدياً معيناً ضرورياً للتأليف ؛ فالشعر ليس تعبيراً شفافاً عن عواطفه ، لكنه موضوع اهتمامه الواعي :

إذ أخشَى الشَّيءَ المَألُوف
فإنَّنى أتركُ كَلمَات كَثيرَةً دُونَ نُطق.
قَصَائدُ كَثيرَةٌ كُتبَت فى قَلْبِي؛
وَتلكَ الأغنيَاتُ المَدفُونَة
هِيَ مَا أُحِب مِن أغنيَات.

يحكم الشاعر الآن- نقدياً - على ما يكتب من قصائد جديدة . ورغم أنه يحب تلك القصائد المحفورة في قلبه ، فإنه يتركها غير منطوقة ؛ ولكي يتجنب ذلك الشيء المخيف ، فإنه يقرر ألاَّ يتغنَّى بالورود (أو حتَّى أن يغني، على الإطلاق) ، ويمنع هذه القصائد التي تفوق الحصر من مخاطرة اتهامها بعدم الأصالة، والابتذال، والرثاثة.

(**) العنوان الأصلي للقصيدة مكتوب بالفرنسية ، في الأعمال الشعرية الكاملة لكفافي : Nous n'osons plus chanter les roses

ربما يمكن- فى هذا السياق من التقييم الذاتى والنقد الذاتي- فهم الملحوظة التى كتبها كفافى فى أكتوبر ١٩٠٦ ، إذ تنطبق- بأثر رجعي- على الافتراضات المثارة فى هذه القصيدة. يقرر كفافي: "بتأجيلى وإعادة تأجيلى للنشر، ما الفائدة التى جنيتها !"، ويرصد سلسلةً من "القصائد البيزنطية" التى يمكن أن تجلب له العار الآن ، "وجميع هذه القصائد التى كتبت بين ١٢ و ١٩ هراء تافه" . (Cavafy 1983 a : 64) ، ربما يشير "الهراء" إلى تلك النصوص التى استبعدها كفافى فيما بعد أو أتلفها. ويمكن للمرء أن يفترض هنا أنه استبعدها بسبب ما رأى فيها- بأثر رجعي- من أسلوب متكلف وشعرية سانجة ، وهو ما يمكن استنتاجه من الملاحظات والتعليقات التى كتبها كفافى على بعض القصائد الأخيرة ، حيث ركز الانتباه على ضرورة تجنب الملاحظات الأسلوبية والنظرية غير المناسبة التى كانت ذات طبيعة شعارية فى "القصائد البيزنطية" .

ويرد أحد هذه الأمثلة فى " تعليقات ذاتية" ؛ ففى مناقشته لأداة "التأكيد" فى قصيدة "إيثاكا" ، يلاحظ كفافى أن التأكيد لا يحدث عرَضيًا أو "بتأثير الغنائية" (Lehonitis 1942 : 26) ، ومع ذلك، فالاستسلام للغنائية هو الذى شكَّل- من منظور كفافي- أحد العيوب الرئيسية للقصائد الأولى ، وأدى إلى استبعادها ، وبتعليقه على قصيدة "إيثاكا" ، أراد كفافى - بلا شك- أن يوضح ، مثلما فعل "بو" بكتابته عن قصيدة "الغراب"، أن تأليف القصيدة لا ينبع من الإلهام ، وأن القصيدة لا تكتسب سماتها من الغنائية المنسابة أو العاطفة غير المكبوحة ، فأى نوع من المبالغة فى الشعر يعتبر الآن فشلاً جماليًا خطيراً ، ويتضح هذا الاتجاه فى مقطع من خطاب كتبه كفافى إلى صديقه "بيريكليس أناستاسياديس" عن موضوع قصيدة "فى نفس المدينة" (النسخة الأولى من قصيدة "المدينة") :

"فى نفس المدينة" هى قصيدة مكتملة، من أحد الوجوه. فالصياغة- والقوافى خاصةً- بلا عيب.. لكننى انكببت عليها والتزمت إلى حدٍ ما بمقتضيات الوزن؛ وأخشى ألاَّ أكون قد وضعت فى المقطع الثانى] من الوزن [بقدر ما كان واجبًا ، ولستُ متأكداً من أننى قد اقتنصت - فى السطور الثانى والثالث والرابع ، من المقطع الثاني- صورةً للملل قويةً بما يكفي، كما كنت أريد ، وربما يكون الأمر كذلك- على أية حال- بمزيد من المحاولة ، كان لابد من العكوف على التأثير وكبح الشعور ، هاتين النكبتين القاتلتين فى الفن [التشديد من عندى] (Peridis 1948 : 312) .

يلفت كفافي الانتباه – فى المثال السابق – إلى مخاطر المغالاة ونزعة التكلف ، الملمحين المشتركين فى "القصائد البيزنطية" ، اللذين يعتبرها الآن قاتلين للفن . وينطوى المقطعان على مفهوم للشعر مناقض للمفهوم الموجود فى النصوص المستبعدة . فكفافى – على سبيل المثال – لا يقدم أية إشارة إلى الأغنية أو الغناء ، ويتجنب استخدام لغة عاطفية لوصف الشاعر والتأليف الشعري. فالشاعر يفكر بصورة نقدية فى النص الموجود أمامه، الذى يمثل إبداعه هو، لا هبةً من ربة الشعر ، ويرتبط تطور هذا المفهوم الجديد للشعر– بلا شك– بظهور صورة الشاعر ، فى منتصف القرن التاسع عشر ، باعتباره حِرَفيًا (راجع الفصل الأول) ، وأثناء ظهور هذه الحركات الأدبية– من قبيل الرمزية– خضع مفهوم المؤلف للتحول من شاعر منشد أو حكيم إلى خبير بالأدب. وكان من الطبيعي– بذلك– أن يدرك الحِرَفى نتاج عمله بصورة مختلفة عما يعتبره الشاعر المنشد أغنية. ومع ظهور الرمزية ، نشأت شعرية وأسلوب شعرى جديدين ، ويمكن النظر للمقطع المقتبَس– فيما سبق– من كفافى فى سياق يشير إلى تغير مفهومه للشعر والتوجه نحو خطابات أدبية أخرى ، واستخدام كلمة ennui (الملل) الفرنسية (أحد تلك الأمثلة الكثيرة فى النصوص موضع الدراسة) يشير إلى العلاقة بين شعرية كفافى وبعض عناصر النظرية الرمزية. فإلى الرمزية ألتفت الآن ، رغم أننى أكرر أن موضوع تحليلى هو الشعرية ، وليس الأسلوب الشعرى .

الرمزيــــة

"الرمزية" مصطلح شديد المراوغة، إذ كثيراً ما يُستخدم بالتبادل مع الانحطاطية ، وبالتوازى – أحيانًا – مع الجمالية ، وكان يعنى – فى الأصل – مدرسةً أدبيةً واعيةً بذاتها فى باريس، فى الفترة ما بين عامى ١٨٨٥ و ١٨٩٥ ، وقد نشرت بيانها فى "فيجارو" (١٨٨٦)، واجتذبت إلى العاصمة الفرنسية شعراء ومثقفين من أرجاء العالم. وفى أواخر تسعينيات القرن التاسع عشر، أصبحت الرمزية– حسب ما يشير "رينيه ويلليك" فى كتابه "مفهوم الرمزية فى التاريخ الأدبي"– "اسمًا شاملاً يغطى تطورات أخيرة فى الأدب الفرنسي"(١٩٧٠ : ٩٥) . وهذا المعنى العام للمصطلح أصبح موضع قبول فى العالم الأنجلو سكسوني، وخاصةً بعد تدخل "آرثر سيمون" و"ت. س. إليوت"(Balakian ١٩٧٧ : ٣) ، فالرمزية – بالنسبة للنقاد الأنجلوساكسون – تحيل إلى شعرية وشعر الشعراء الفرنسيين الرئيسيين فى النصف الثانى من القرن

التاسع عشر: "بودلير" و"رامبو" و"فيرلين" و"مالارميه" و"لافورج" و"كوربيير" ، وعندما أستخدم مصطلح "الرمزية" هنا، فإنني أستخدمه بهذا المعنى الموسع ، إذ هى الطريقة التى كان يستخدمه بها كفافى أيضًا ، وتكمن إحدى خصائص الرمزية الرئيسية فى التأكيد على الغموض والتواصل غير المباشر ، وتنطوى الرمزية على نقيض التمثيل الأدبي، حيث يُعتقد أن المعنى لا يتم توصيله بالكلمات التى تحيل مباشرةً إلى الواقع فى علاقة أحادية ، لكن بصورة غير مباشرة من خلال التداعى والإيحاء. ووفقًا لصياغة "مالارميه": "أن تُسمِّى الأشياء يعنى أن تخفى ثلثى متعة القصيدة المكتوبة من أجل كشف نفسها شيئًا فشيئًا : الإيحاء هو الحلم. ذلك هو الاستخدام الدقيق للغموض الذى يشكل القصيدة : أن تستدعى شيئًا بالتدريج من أجل أن تعرض حالةً للروح، أو- على العكس- أن تختار شيئًا وتحرر حالةً للروح من خلال سلسلة من حل الشفرات"(١٩٤٥: ٨٦٩). فالكتابة الرمزية تنفى الوصف والحَرفية ، وكما ذكر "مالارميه" فى موضع آخر، يستدعى الشاعر صوراً فى مناخ غائم؛ إنه يعبر عن الشيء لا مباشرةً، بل من خلال الإشارات(٤٠٠) .

لم تعد اللغة بقادرة على تصوير الطبيعة بأمانة، فالدال لا يمكن أن ينقل القارئ إلى المدلول؛ ويصبح المعنى إشكاليًا (٢) ، ففى مثل هذا المناخ من الشكوكية اللغوية، سعى الشعراء- من قبيل "مالارميه"- إلى لغة أدبية جديدة لا تُصور الشيء، بل تركز على أثره (Mallarmé ١٩٥٩ : ١٣٧) ، وطالما أن اللغة الشعرية غير قادرة - موضوعيًا - على ترجمة وتحديد ووصف موضوعها ، فإن التواصل يحدث من خلال استخدام رموز غير واضحة. فالأولوية - لدى الرمزية- ليست للتعبير المباشر عن الأفكار ، بل لاستدعاء حالة مزاجية معينة أو خلق مناخ معين ؛ فاللغز والغموض هما المنتجات الأخيرة لهذه الكتابة ، ولا يخشى الشاعر الغموض والضبابية ، بل يسعى إليهما باعتبارهما قيمتين أدبيتين ، ولابد للشاعر أن يفضل الإيقاع المتفاوت ، وفقًا لما كتبه "فيرلين" فى قصيدته الشهيرة " الفن الشعري"؛ ولا شيء أكثر حميمية من أغنية رمادية يمتزج فيها اللامحدد بالدقيق ؛ لا اللون ، بل أيضًا الظل ، فى هذا السياق من الغموض ، يفقد المعنى يقينيته واتساقه ، إذ لا يمتلك القارئ مفاتيح التفسير ؛ فالرموز لا تتوافق - بالضرورة - مع شفرة سابقة التحديد تسمح بحلها ، وغياب هذه

(٢) انظر - فى الفصل الرابع - مناقشة أزمة اللغة .

المعلومات عن القصيدة يحبط محاولات القارئ للوصول إلى تأويل مقنع، بما يؤدى - بذلك - إلى ظهور القراءات متعددة التكافؤ والمتنافرة .

إنه - بشكل أولّى - هذا البُعد من الرمزية الذى يتجلّى فى قصائد كفافى الأولى المنشورة ، وفى شروحه النظرية لهذه النصوص [٣] ، يشير كفافي- فى تعليق على قصيدة "ثيودوتوس" (١٩١٥) - إلى الدور الذى يلعبه الرمز فى تمثيل فكرة أو مفهوم آخر ، ويسم القصيدة كلها بالرمزية، مضيفًا أن "الرمز (يوليوس قيصر) موجود فى الجزء الأول من القصيدة، ويتخلى عنه الشاعر فى الجزء الثانى حيث يقدم نفسه إلى الجميع ، والإسكندر يرمز إلى السعادة والنجاح"(Lehonitis ١٩٤٢ : ٣٠) ، ويحاول كفافى فى هذا المقطع تأويل القصيدة بحل شفرة الرمزين اللذين يظلان خلالها بلا إيضاح ، وقصيدة "ثيودوتوس" قصيدة رمزية فى حجبها لمعناها من خلال دمج رمزين يسمحان للقارئ بطرائق كثيرة لحل شفراتها . وفى النص الرمزى ، تصبح المسئولية ملقاةً على عاتق القارئ لتأويل الرموز وفقًا لسياق القصيدة ، وأيضًا على أساس استراتيجياته وافتراضاته ، وكما كتب كفافى فى " الفن الشعرى "Ars Poetica : " كثيراً ما لا يمتلك العمل الشعرى سوى معنًى غامض؛ إنه إيحاء، وللأفكار أن تتوسع على أيدى أجيال قادمة أو قرائه الآنيين"(١٩٦٣ c : ٤٢) [٤] وفى مقطع آخر، يضيف: "إن القصائد لحسن الحظ ملغزة أحيانًا ؛ وبذلك يمكن أن نضيف إليها مشاعر أو حالات شعرية ذات صلة بها"(١٩٨٣ a : ٤٤) .

إن القصيدة الرمزية تتحاشى التقديم الحرفى وتضع فى الصدارة التعبير الغامض، لتترك المجال أمام القارئ مفتوحاً قدر المستطاع . والصفة "غامض"- التى استخدمها كفافى فى المقطع السابق- تعاود الظهور فى رسالة إلى شقيقه "جون"، فيما يتعلق بقصيدة "النوافذ" ، التى ترجمها شقيقه : إن "الارتفاع والانخفاض" يقدم فكرةً

(٣) كثير من قصائد كفافي الأولى المنشورة تصور اهتماماته النظرية بالرمزية . ومع ذلك، فدراسة استخدام كفافي للرموز - فى قصائد من قبيل "المدينة" و"إيثاكا" و"الشموع" - تمثل خروجاً عن مجال هذه الدراسة، طالما أنها تتناول الأسلوب الشعري، لا الشعرية .

(٤) ذلك ما يعنى أن قراءة كفافى لقصيدة "ثيودوتوس" تمثل أحد التأويلات الكثيرة المحتملة- تأويل الشاعر . و"القراء الآنيون" أو "الأجيال القادمة" ليسوا مجبرين-مع ذلك - على قبول هذه القراءة باعتبارها قراءةً نهائية .

غامضةٌ (غامضةٌ للغاية بالتأكيد ، ولهذا السبب فلم أعتبر الكلمات خاطئة)"(١٩٦٣ b : ٢٣٧) ، ويكشف كفافي أنه كان يسعى – في تأليف "النوافذ" – إلى حالة غامضة، مبهمة ، لخلق تأثير معين لا لوصف أشياء ملموسة. وكانت غاية 'القصيدة تكمن في استثارة حالة من التشاؤمية واليأس، على نحو ما تأكد في الرسالة "إنها درجة عالية من التشاؤمية عندما تُعتَبَر "الأشياء" مرعبةً لا لشيء سوى أنها "جديدة .

عند هذه النقطة ، سيكون من المفيد استعادة ملاحظات كفافي على قصيدة "المدينة" ، حيث يبالغ في التأثير من خلال التشديد على بعض عناصر القصيدة. ففي هذه القصيدة– مثلما في قصيدة "النوافذ"– يكمن هدفه الظاهري في صياغة "صورة قوية للضجر"، "في إثارة انطباع باليأس"، لا تصوير مدينة معينة ، واختيار هذه الاستراتيجية يؤكد التوجه الرمزي لشعرية كفافي في هذه المرحلة ، إذ يتوافق مع أحد معتقدات الرمزية التي عبر عنها– أفضل تعبير– "مالارميه" في مقطع مقتبس فيما سبق، بما يعني أن الفنان ينبغي أن يجاهد لا لتصوير الشيء بل الأثر الذي ينتجه ، ومن منظور كفافي ؛ فإن أثر قصيدة "النوافذ" هو استثارة اليأس في نفس القارئ ، وكما يلاحظ كفافي : "هناك طبقة من القصائد يكمن دورها في "الإيحاء" ، وتأتي قصيدتي تحت هذا التصنيف ؛ وبالنسبة لقارئ متعاطف ، متعاطف ثقافياً– سيتأمل القصيدة للحظة أو لحظتين، فإن سطوري ستوحي إليه، أنا واثق من ذلك، بصورة من "اليأس" اللانهائي ، العميق ، الذي تنطوي عليه، لكنها لا تستطيع إظهاره"(Peridis ١٩٤٨ : ٣١٢) (٥) وقصائد من قبيل "المدينة" هي إيحائية suggestif بقدر ما تستثير مناخًا غامضًا يلف القارئ ، وطالما أن القصيدة لا تقدم رسالةً محددةً ووحيدة، بل محض إشارات غامضة موحية، فإنها تدعو القارئ إلى المشاركة بفاعلية في حل شفرات رموزها ، ومع ذلك – كما يؤكد كفافي – فإن القصيدة الرمزية لا يمكنها أن تكشف جميع أسرارها ؛ إنها دائمًا ما تخفي جانبًا من نفسها ، وبذلك تحبط محاولة القارئ الإمساك بمعناها على نحو تام ، وينسحب القارئ – إذ يعجز عن استخلاص رسالة نهائية من الأبيات – بلا شيء سوى لغز، شعور، أو– ببساطة– انطباع بشيء ما .

(٥) إن تكرار الكلمات الفرنسية في هذه المقاطع – مثل suggestif و désespérance و ennui و pessimisme – يؤكد اهتمام كفافي بالشعرية والشعر الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر.

وكلمة "انطباع" هذه تظهر فى أحد خطابات كفافى الأخرى (١٨٩٨) ، ويعلق فيه على قصيدة "غياب" (٦) : "القصيدة– فى ذاتها– غريبة، لكن الجيد أن هذه الغرابة لا تنبع إلاَّ من الانطباع الذى تخلقه الأبيات، لا من التعبير عنها بشكل مشدد" [التشديد من عندي– المؤلف] Cavafy (١٩٦٣ b : ٢٤٥) ، وكما فى الأمثلة السابقة، يدفع كفافى إلى الصدارة بالإيحاء المتخفى كنقيض للتعبير الواضح والمباشر ، ففى قصيدة "غياب" ، لا تُعلَن سمة "الغرابة" إلى القراء ضمنيًا ، بل يتم توصيلها من خلال الانطباع الذى تخلقه فيهم ، وتسمح القصيدة للقراء بأن يستخرجوا أحكامهم من مجال إحالات غامض (٧) ، ولا يكمن دور الشاعر فى حل لغز القصيدة، بل– ببساطة – فى وصف "حالة ممكنة وموجودة من الإحساس– عابرة أحيانًا، وأحيانًا ذات استمرارية طويلة"(Cavafy ١٩٦٣ c : ٣٢) ، والقصيدة الرمزية تتألف من تغيير وتحريك العناصر والانطباعات والذكريات والإشارات والإيماءات والرموز ، التى تقاوم رغبة القارئ فى إدراكها بصورة دائمة ، وتشير المقتبسات المستمدة من كفافى هنا إلى اهتمام واضح بالهموم النظرية الرمزية ، وتضع أفكاره – بلاشك – فى سياق الشعرية الرمزية .

الشـــكلانية

تكشف هذه المقتبسات أيضًا عن توجه واضح نحو الشكل. ففى جميع المقطوعات التى تمت دراستها حتى الآن، يتم إدراك الشعر– بصورة أولية– من منظور الشكل ، وهو ما يعنى فهمه ومناقشته بالإحالة إلى نمط التقديم، لا إلى الشىء الذى يقدمه ؛ فالأهمية تكمن فى الـ"كيف" ، كمقابل للـ"ماذا" ، فى الخطاب الشعرى ، ولا يبدى كفافى اهتمامًا كبيرًا– فى تعليقاته – بالتصوير الأمين لموضوعه، بل بوسائل القصيدة والأدوات التى يمكن استخدامها لتحقيق الأثر المطلوب ، وهذه الخاصية ليست وحيدةً لدى كفافى ، لكنها تعكس تحويلاً– إلى هذا الحد أو ذاك– للقيم الجمالية فى النصف الثانى من القرن العشرين– وهى أزمة تجلت فى الفجوة التى تتسع فى ثنائية الشكل

(٦) لم يبق من هذه القصيدة سوى ترجمتها الإنجليزية (انظر النص في Cavafy ١٩٦٣ b : ١٤٥) . وقد عكف كفافي مرةً أخرى على هذه النسخة الأولية ونشرها بعنوان "لو كان ميتًا بالفعل" (١٩٢٠) .

(٧) في مقال بعنوان "شكسبير عن الحياة"، يكتب كفافي أنه يفضل ملاحظات الشخصيات العظيمة أكثر من أحكامهم ، حيث تسمح الملاحظات– التي لا تقدم أية إجابات نهائية– بأن يشكل القراء تأويلاتهم الخاصة من المعلومات المتاحة (Cavafy ١٩٦٣ b : ٣٠) .

والمضمون ، وتفضل غالبية الكتابات الأدبية والحدسية -في هذه الفترة- العامل السابق من هذه الثنائية ، ويمكن أن نشهد إضفاء الأولوية على الشكل لدى كثير من الكتاب ("بو"، مثلاً) ، الذين شددوا على سيادة القصيدة ذاتها، في دعوى "وايلد" أن الفن يجد الاكتمال في ذاته، وفي تهجم "جوتييه" على الفن النفعي، وفي طموحات "مالارميه" إلى "المؤلَّف العظيم Grand 13 uvre" ، وبحث "فاليري" عن الشعر الصافي ، دون ذكر ظهور اللغة باعتبارها هدفًا للشعرية والاهتمام النظرى ، وهو ما يؤكد كثيراً التطور الأدبى فى هذا العصر .

ويشارك كفافى هذا التوجه العام – على نحو ما ستعرضه المناقشة التالية– فى التأكيد على الشكل على حساب المضمون. ويتصل بصميم الموضوع ذلك التعليق الذى كتبه كفافي على مقطع من "جون رَسكين" يتعلق باللغة. يقرر "رَسكين"– فى النص– أن اللغة، رغم أنها "ذات قيمة هائلة كأداة لنقل الفكر"، فإنها– فى ذاتها– لا شيء، إذ ليس الهام– بالنسبة له– نمط التقديم ، بل ما يتم تقديمه (Ruskin ١٨٩٣ : Modern] Painters I, I, ١٠٤ [١٢١) . ويعارض كفافى هذه الدعوى، ويصر على أن الشكل يمكن أن يوجد بلا رسالة : "يمكن للشكل أن يتوفر على جمال بصورة مستقلة عن الفكرة؛ ويتحرره من ذلك، فإنه يستحث خيال المشاهد أو القارئ ، وإذ لا يمتلك أفكاره المتميزة والمحددة، فإنه يوحى له بأفكار"(Tsirkas ١٩٧١ : ٢٢٨) ، ويضيف كفافى أن الكثير من الأعمال الفنية توجد– على وجه الحصر– على أساس "نمط التقديم أو نمط اللغة"، ويلفت الانتباه إلى نوع من الفن يكمن مرجعه الأساسى فى شكله. مثل هذا الفن– وفقًا لكفافي– تحرر من متطلبات الواقعية، إذا لم يعد محكوماً بتقديم الواقع بأمانة ، ويطرحه عبء المحاكاة ، يمكن للشكل أن يقترح أو يوحى بتشكيلة من الافتراضات المحتملَة. والفعل "يوحي"– مستدعياً المناقشة السابقة عن الرمزية– يؤكد على فن يؤدى دوره بشكل غير مباشر، ويسعى إلى توريط المستقبِل فى تأويله. وهذا النوع من الفن– كما سيتضح فيما بعد– يعى نفسه باعتباره فنًا، ويدفع إلى الصدارة أدواته الجمالية، فيما يكتم الهدف الظاهرى له .

وتاريخيًا ، كانت مدرسة "الفن للفن" (أو المدرسة الجمالية) إحدى المدارس الفنية المبكرة التى تمنح الامتياز للشكل عن وعى ، وترفعه فوق جميع الاعتبارات الأخرى . وتعزل المدرسة الجمالية مفهوم الجمال، وتفصل الجمالى عن الخبرات الإنسانية

الأخرى، وتقدم الفن باعتباره نشاطًا حرًا مستقلاً للخيال لا يتطلب تبريرًا غير جمالي. فالسياق النظرى المستشهد به لتصوير ظهور المدرسة الجمالية فى القرن التاسع عشر هو المثالية الكانطية وما بعد الكانطية ، وقد لعب "كانط"- فى "نقد الحكم Critique of Judgement" (١٧٩٠ -) دورًا مؤثرًا فى تأسيس علم الجمال كنمط من التحليل الفلسفى لا يستهدف سوى الجميل ، وخلال "النقد الثالث"، يشرع "كانط" فى تأسيس استقلالية الجمالي، وتحديد سماته الفارقة بتمييزه عن الخطابات الأخرى الخاصة بالمتعة، والعاطفة، والأخلاق، والمعرفة [٨] ، وفى دراسته للجمالي، يعطى "كانط" الأولوية لحكم الذوق، الذى يعتبره مَلَكَةً نزيهة ، ولدى "كانط" أن دراسة شيء جميل – رغم أنها تتسم بالمتعة- إنما ترتكز على الغائية الشكلية للشيء، بالانفصال عن الاحتياجات والأذواق الفردية. وفى تجربة الجميل، تكون مَلَكَتنا العقلية فى حالة لعب متناغم حر، وتستمر في هذه الحالة، لا من خلال إرادتنا أو رغبتنا، بل من خلال غائية الخصائص الشكلية للأشياء ذاتها- "إنه العُرف الذى يشبه القانون- الذى تتجلى خلاله لنا خصائص الشيء الشكلية عندما نتأملها بحرية"(Crawford ١٩٧٤ : ٥٠) ، والدراسة الجمالية لاغائية بقدر ما هى نزيهة ولا هدف لها سوى استمرارية الحالة .

وقد تم تلخيص هذه الفكرة ببراعة فى جملة "كانط" المفارقة "Zweckm?ssigkeit ohne Zweck" (غائية بلا غاية) ، التى عادةً ما يتم تأويلها على أن الشىء لا ينطوى على غاية، رغم أن انسجامه الكلى يفضى بنا إلى الاعتقاد أنه مقصود كنتيجة لخطة أو قانون ، لكن الجميل، على ما يؤكد "كانط"، لا يرتكز على قانون أو مفهوم (Kant ١٩٢٨ : ١٤ ٢١٧) إنه تركيب من معطيات حسية لا تعتمد على مفهوم ولا يمكنها أن تقدم معرفةً بالشىء . لكن تجربة الخصائص الشكلية تستدعى اللعب الحر للمَلَكَات الإدراكية

(٨) عن ظهور الفن- خلال هذه الحقبة- كمؤسسه مستقلة تتضمن جميع الفنون الجميلة ضمن مجال موحد ومتميز، انظر Raymond Williams (١٩٦٠) ، M. H. Abrams (١٩٨١) ، Christa Bürger (١٩٧٧) ، Martha Woodmansee (١٩٨٤) ، and Peter Bürger (١٩٨٤) . ولم يخترع "كانط" بالطبع مفهوم ولا مجال الجماليات؛ فالمصطلح نفسه يرجع إلى كتاب "تأملات في الشعر" لالكسندر بومجارتين ١٧٣٥ [١٩٥٤ : ١٤ ١١١ ٦ ([(، الذي يظهر خلاله للمرة الأولى . وقام "كانط" بمنهجة الخطاب المتعلق بالجماليات الذي كان موجوداً قبله. بهذا الخصوص، يتضمن مقال "كارل مورتيز"- بعنوانه التثقيفي للغاية "محاولة لتوحيد جميع الفنون والعلوم الجميلة تحت مفهوم الاكتفاء الذاتي" (١٩٦٢] 1784 [(- كثيراً من الأفكار عن التأمل الجمالي المتحققة فى أطروحة "كانط"، المكتوبة بعد ست سنوات.

الموضوع، مفضيةً إلى متعة نزيهة ، زهذه المتعة بلا هدف عملي- شأن الرغبة في الحصول على الطعام أو المأوى- سوى الحفاظ على ذاتها ، بلا غاية أو هدف ، يُدفع موضوع الحكم إلى أن يبقى في هذه الحالة، فيما يلاحظ الشيء الجميل. ووفقًا لصياغة "كانط" نفسه ، فإن "الجمال هو شكل الغائية finality في شيءٍ ما، بقدر إدراكه فيه بصرف النظر عن تقديم هدفٍ ما"(٢٣٦ ٥ ، لقد فصل "كانط" الجمال عن المنفعة والرغبة والمعرفة، بقدر ما فصله أيضًا عن الأخلاق ، "إن المنفعة في الجمال لا تقدم برهانًا على عقل مرتبط بالخير أخلاقيًا، لكنها شارة على روح خيِّرة"(١٥ ٢٢٩ ، لقد عزل "كانط" الجمال وسعى إلى تحليل خصائصه المتأصلة فيه ، وفي ذلك ، فإن نظريته شكلانية ؛ إنها تمنح الشكل الامتياز على المفهوم ، وتمنع التجربة الجمالية عما هو خارجي ، وكان تثبيت "كانط" لقيمة الشكل الجمالي بالغ التأثير على المفكرين اللاحقين ، ليتحول إلى أحد المنابع الفلسفية للشكلانية التي أدت- في النهاية- إلى حركة الفن للفن .

وأحد اللاحقين في هذا التطور هو "فريدريك شيللر"، الذي قبل بمفهوم "كانط" عن استقلال الجمال ، فالفن- بالنسبة لشيللر أيضًا- ليس تابعًا لغير الجمالي- السياسي أو الاجتماعي أو الأخلاقي ، ورغم أن "شيللر" لم يعزل تمامًا الجمال عن الحياة، حينما كان يريد دراسة العلاقة بين الفن والثقافة، فإنه قام بتثبيت قيمة الجمالي ، وأفرط في تمجيد دوره في الحياة، بالتوحيد بينه وبين الوضع الإنساني ، وفي كتابه "في التعليم الجمالي للإنسان" (١٧٩٤ – ٩٥) ، يقرر أن الجمال يقدم لنا إمكانية أن نصبح كائنات إنسانية (١٩٦٧ : ,XXI ٦) ، وتكمن الحرية وانسجام القوانين- اللذين يمثلان لدى "شيللر" أسمى القيم- في الشكل الجمالي(,XXII ٥) ، وإحدى المهام الأساسية للتعليم هي الكشف عن الشكل للإنسان ، وتشجيع حاسته الجمالية ، طالما أن الأخلاق تتطور انطلاقًا من الجمالي ذاته ، والجمال- لدى "شيللر"- وسيط بين الإنسان والطبيعة ؛ إنه يمارس قوةً دافعةً على الحضارة ، ويمنح الحياة معناها ، وهو لا يَعد بنتيجة خاصة ، ولا ينجز شيئًا عمليًا أو ثقافيًا أو أخلاقيًا (,XXI ٤) ، لكن الحافز الجمالي يكمن في العمل ، ليمنح المجتمع الانسجام ، ويجعل الإنسان ككل سعيداً ، ناسيًا وجوه محدوديته ، والنمط الجمالي للتواصل يوحد المجتمع ، فيما تجزئه الأنماط الأخرى (,XXII ١١) .

ورغم أن "ويلكنسون" و"ويللفبي"- في مقدمتهما لـ"في التعليم الجمالي للإنسان" ، و"ويلليك" في كتابه " الجماليات والنقد عند كانط" - يشددون على أن "شيللر" ليس أحد رواد الجمالية ، حيث لا يكمن هدفه في فصل الجمال عن الحياة ، بل تفسير أهميته للإنسان، إلا إنه- مع ذلك- يضفي الطابع المثالي عليه ويمنح وظيفته في المجتمع الامتياز ، كانت لدى "شيللر" رؤية لمجتمع أفضل، لكنها رؤية ترتكز على الجماليات. وبإلقاء هذه المهمة السامية على عاتق الجمال، وبتوحيد التجربة الجمالية بجوهر الوضع الإنساني، ساعد "شيللر" على إدامة ثبات قيمة الشكل فوق الفكرة ، وكانت الخطوة الثانية التي اتخذها علماء الجمال هي التغاضي عن المجتمع والحياة، والاحتشاد حول الشكل الخالص المستقل ، وأثبتت أفكار "شيللر" تأثيرها البالغ ؛ ففلسفته الجمالية - مع فلسفات المثاليين الألمان الآخرين - تم تبنيها قبل شرّاح الفكر الألماني في فرنسا، مثل "مدام دوستايل" و"فيكتور كوزان" ، وتمسك بهذه الأفكار أيضًا "بو" و"كارلايل" و"كولريدج"، وانتشرت وسط جمهورهم الخاص ، وظهر- في النهاية- خطاب جمالي يحتفي بفن يتوجه إلي ذاته، لا إلي الحياة أو المجتمع . وعلى نحو ما يرى "ويليام ويمسات" و"كلينث بروك"، "ففي مد الفكر الكانطي المبسط بغموض، راجت مصطلحات من قبيل "الجماليات الألمانية" و"جماليات كانط" و"الحرية" و"اللامبالاة" و"الفن الخالص" و"الشكل" و"العبقري"، ومعها مصطلح "الفن للفن"(١٩٥٧ : ٤٧٧) . وسرعان ما أصبحت جملة "الفن للفن"- التي استخدمها لأول مرة "بنجامين كونستانت"- شعارًا عامًا وأداةً جداليةً في مواجهة المطالبات التي طرحها مفكرون آخرون بفن تربوي وواعٍ اجتماعيًا. وفي فبراير ١٨٠٤ ، رصد "كونستانت"- في صحيفته- الملاحظة التالية الخاصة بصديقه "هنري روبنسون" ، التي تضمنت فكرة "الفن للفن": "عمله عن جماليات كانط. فكرة عبقرية للغاية ، الفن للفن لكن بلا غاية؛ كل الغايات تشوه الفن"(Constant ١٩٥٧ : ٢٦٦) ، فلا هدف للفن سوى أن يكون فنًا؛ لا قضية أخرى له سوى الجماليات ، وقد انتشرت أفكار من هذا القبيل في صالونات ومقاهي القرن التاسع عشر، وتحقق التعبير عنها سواء في الفن أو الكتابات الجمالية في هذه الفترة .

وفي مقدمة كتابه "مدموازيل دي موبان"(١٨٣٥) ، قاتل "تيوفيل جوتييه" بشراسة ضد تبعية الفن لأغراض عملية ، وأكد أن "كل شيء مفيد إنما هو قبيح" ، مضيفًا- في سخرية- أن المرء لا يستطيع استخدام الطِّباق كمظلة، ولا أن يستخرج من الكناية قُبعة(Gautier ١٩٨١ : ٣٤، ٣٦) . وعلى نفس النحو، أدان "بو"- في " المبدأ

الشعري"(١٨٥٠) – الشعر التعليمي، حيث الحقيقة والشعر – في رأيه – متنافران ، ولتحرير الشعر من قيود الأخلاق والتمثيل representation، دعا إلى قصيدة لا تنطوى على أية علاقة بالواقع، وتنسحب إلى دائرة مرجعيتها الذاتية الخاصة : "لا يوجد ولا يمكن أن يوجد عمل أكثر جلالاً بشكل شامل، أكثر سمواً بشكل رفيع من هذه القصيدة الحقيقية، هذه القصيدة فى ذاتها، هذه القصيدة القصيدة ولا شيء آخر، هذه القصيدة المكتوبة من أجل القصيدة"(Poe ١٨٩٩ : ٢٠٢) ، وقصيدة "بو"- شأن المفهوم الكانطى للجمال – تتشكل من خصائص موجَّهة داخليًا؛ ولا تفترض- فى انفصالها وانعزالها- أية غاية، ولا تنطوى على أى غرض، ولا تقدم ما هو أكثر من ذاتها. وقد تم تبنى دعوة "بو" من قِبَل "بودلير" ، الذى أكد على أن الشعر لا يمكن- تحت أية ظروف- أن يتشابه والعلم أو الأخلاق ، إنه لا يتوفر على الحقيقة كموضوع له؛ إنه لا يتوفر سوى على ذاته"(١٩٢٥ : ١٥٨) .

وقد تحول مفهوم "كانط" للفكرة الجمالية إلى العمل الفنى النرجسي ، الذى يحدق فى المرآة، مبتهجًا بجماله الخاص ، وأبرز "مالارميه" الاهتمام الاستحواذى للفن بذاته على هذا النحو : "لا وجود سوى للجمال- وليس له سوى تعبير أكمل عنه، الشعر .. بالنسبة لي، يحل الشعر محل الحب، إذ هو فى حالة حب لنفسه"(١٩٥٩ : ٢٤٣) . وتحل فكرة الجمال هذه محل جميع القيم الإنسانية لتصبح الموضوع النهائى للشاعر ، موضوع الرغبة والشكل المطلق للخلاص ، وباتباع استبدال "مالارميه" الجمال بالحب ، يكشف راوى " اعترافات شاب" لمور أن ما أنقذه خلال إقامته فى باريس لم يكن الحب والصداقة- "ما أنقذنى هو كثافة غرامى بالفن"(١٩٧٢ : ٥٧) ، يحل الشعر محل الحب باعتباره المثال الأسمى للشاعر والمنبع الوحيد للانعتاق ، وفى انجلترا، انضم كُتاب آخرون إلى "مور" فى الاحتفاء بالتجربة الجمالية ، فقد دافع "إ.سي. سوينبرن" بقوة عن انفصال الفن عن الأخلاق فى كتاباته الشعرية والنقدية ، وناصر الحرية فى الفن وأولوية عناصر العمل الشكلية ، وفى مقالة له عن "بودلير"(١٨٦١) ، يُذكِّر هؤلاء النقاد الذين ينتظرون الخيرية الإنسانية من الشاعر بأن عمله يكمن فى كتابة قصائد جيدة لا فى افتداء العصر وإعادة تشكيل المجتمع(Swinburne ١٩٢٥ : ,VIII ٤١٧) ويضيف أن فن الشعر لا شأن له بالأمر التعليمى ، فالفن ليس خادمًا جيداً، شأن النار والماء، وبالتالى فلا يمكن توقع شيء عملى منه ، "إنه الفن للفن قبل كل شيء"، كما يعلن "سوينبرن" بصيغة التأكيد(,VI ١٣٧ – ١٣٨) .

وقد ردد "والتر باتر"- فى كتابه " النهضة"(١٨٧٣)- الدعوة إلى تكريم الجمال بتأييد البحث عن الحكمة فى "الأحاسيس الشعرية، وشهوة الجمال، وحب الفن لذاته"(١٩١٠ : ٢٣٩) ، واستند تثبيت "باتر" لقيمة الجميل إلى اعتقاده الأكثر جوهرية بأنه ليس نتاج التجربة ، لكن التجربة ذاتها هى ما يهم ، وقد وضع هو أيضًا الشكل فى الصدارة على حساب المضمون أو السياق. فالفن بذلك متحرر من مهمة نسخ الواقع وتسلية المتلقى أو تعليمه، ولا يسعى إلاَّ إلى الارتقاء بأنماطه الحسية ، ووفقًا لصياغة "وايلد" فى "اضمحلال الكذب"(١٨٩١) : "فالفن يحقق اكتماله داخل ذاته لا خارجها ، وهو ليس موضع تقييم من جانب أية معايير خارجية للتشابه ، ولا يعبر الفن عن أى شيء سوى ذاته"(١٩٤٥ : ٢٩) الفن جميل، ولهذا فلا نفع له؛ أو هو جميل بسبب لاجدواه ، ذلك هو لُب أحد التعليقات الاستفزازية الأخرى لوايلد : "فطالما أن شيئًا ما مفيد أو ضرورى لنا ، أو يؤثر فينا على أى نحو .. فهو خارج المجال المباشر للفن"(ص ٢٠) .

ويمكن- إلى حدٍّ ما- إدراك شعرية كفافى من خلال منظور الجمالية ، حيث تشترك فى مفهومين أساسيين من مفاهيم الجمالية، استقلالية الفن ولانفعيته ، وقد رأينا أن أحد صور الفنان الشائعة لدى كفافى هى صورة المحب للجمال ، الإنسان الفرد المرهف الذى يعزل نفسه عن العادى ليخلق أشكالاً جميلة ، لكن الأشياء التى ينتجها الفنان لا تدخل دائرة التوزيع العام، حيث لا تمتلك أية قيمة تبادلية، فهي- عن قصد- بلا فائدة. ويشدد كفافى على الطبيعة اللانفعية للفن فى تعليقه على توسل "رَسكين": "تذكَّر أن أجمل الأشياء فى الحياة بلا نفع"(١٨٩٣ : ٤٢٠) ، وفيما يدرك أن هذه الجملة تتناقض سواء مع فلسفة "رَسكين" أو مع البراهين ذات الطابع الأخلاقى للفقرة المستقاة منها، يرصد كفافى هذه الملاحظة باعتبارها "عقيدة الفن" وعلى نفس النحو، يقرر كفافي- فى " الفن الشعرى"- أن "هناك أعمالاً ذات فائدة مباشرة وأعمالاً ذات جمال ، والشاعر يمارس الأخيرة"(١٩٦٣ c : ٤٦) وفكرة لانفعية الفن واستقلاله عن الطبيعة تتجلى فى الكثير من قصائد كفافى ، وتمثل قصيدة "زهور اصطناعية" (١٩٠٣)- المنشورة بعد وفاته- النموذج الأجدر بالملاحظة (لمزيد من المناقشة، انظر الفصل السادس) ، والملمح الأكثر وضوحًا فى "زهور اصطناعية" - شأن "بحر الصباح" و"إلى الدكان" - هو الرفض الصارم للطبيعة من أجل عالم يصوغه الخيال :

لاَ أُريدُ النَّرجسَ الحَقِيقي- وَلاَ الزَّنَابق
لاَ وُرُودَ حَقِيقيَّةً أَرجُوك.
إنَّهُم يَعْشَقُونَ الحَدَائقَ التَّافهةَ، المُبَتذَلَة ..
إنَّنى أحبُّ الزُّهُورَ المَصْنُوعَةَ مِن زُجَاجٍ أو ذَهَب،
هبَات عَبقَرِيَّة من فَنٍّ عَبقَرى ؛
مُلَوَّنَةً فِى دَرَجَات أَجْمَلَ مِنَ الألْوَانِ الطَّبِيعِيَّة،
مَصْنُوعَةً من عِرقِ اللُّؤلُؤ وَمُزَخْرَفَة
بأوراَقِ وَسِيقَانِ شَجَرٍ مثَالِيَّة ..

يكمن فى هذا الفصل بين الزهور الطبيعية والاصطناعية وجود مفهومين للجمال : جمال الطبيعة ، الناقصة والمنذورة للفناء ؛ وجمال الفن ، الكامل والأبدى ، وهذا الاستقطاب بين الجمال المتعالى والطبيعى يكشف لنا مفهوم كفافى للفن، الذى يقسم العالم إلى القبيح والقديم والمبتذل- من ناحية- والجميل والفتِى والمثالي، من ناحية أخرى .

الفن والمطلق

مال شاعر النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى رفض الحقيقى كموضوع للفن ، وأنكر أية وظيفة عملية للجمال؛ لقد أضفى عليه المثالية ومجَّده باعتباره هدف رغبته وشارة انعتاقه ، ومع ذلك، فقد ظل مقيماً فى العالم الطبيعى ، وعانى- بالتالي- من طبيعته الناقصة سريعة الزوال ، والفنان - لدى كفافى - يدرك الانفصال بين ما يراه كعالم غير كاف وذى نقائص وتلك المملكة المتعالية للأشكال الممتنعة على التغير ، وفيما يزدرى واقعه العدائى ، فإنه يطمح إلى دخول فردوس الشكل الجمالي. لكنه- إذ يعجز عن توحيد نفسه بالمطلق، إلاّ فى حالات معدودة- فإنه يظل غير متحقق، فى شوق دائماً إلى الخلاص ، فالفن يمنح المعنى للشاعر فى زمن طارد، ويلعب- على هذا النحو- دور دين بديل ، فالفن إذن- ذلك الشكل ذاتى الهدف ، ذاتى المولد ، المستقل -

ينتحل خصائص الألوهية المنقضية ، وعندما كان الرومانتيكيون – من قبيل "هولدرلين" – يعلنون زوال الآلهة ، ويندبون مصائر الإنسان من جراء هذا الحدث المشؤوم ، ظهر الفن ويبدأ فى انتحال وظيفة دينٍ ما .

وقد حددت باختصار– فيما سبق– ظهور الجماليات مع "كانط" وفلاسفة ألمان آخرين ، ومفهومنا الحديث للفن– الذى تندمج تحت مظلته جميع الفنون الجميلة ، يمايزها عن جميع المجالات الأخرى للممارسة الإنسانية– هو نتاج هذه الفترة ، ولهذا التصور أصول لاهوتية ، وقد أوضح "أبرامز"– فى "كانط ولاهوت الفن"– أن المفكرين الألمان فى هذا الوقت قد علمنوا مصطلحات من قبيل "التأمل" و"اللانفعية" و"الجمال" بإخراجها من سياقها اللاهوتي، لتمييز التجربة الجمالية عن التجارب الأخلاقية والعملية والدينية ، لقد نقلوا إلى مملكة الجمال الحسى الفكرة الأفلاطونية عن شكل مثالى والمبدأ الدينى autarkeia، الذى كان –حتى ذلك الحين– حكراً على السماء(Abrams ١٨٩١ : ٩١ ٩٣) . وتدرس "مارتا وودمانسي" هذا التطور فى أعمال الفيلسوف "كارل موريتز" الذى استعاد– حسبما تقول– عناصر من العقيدة الدينية عن الحب الطاهر ونقلها إلى النظرية العلمانية عن الفن المستقل ، لقد ترجم "موريتز" الملامح الأساسية للألوهية إلى العمل الفني، وحدد نموذجه الفنى بالإحالة إلى نظير لاهوتي(Woodmansee ١٩٨٤ : ١٥) [٩] .

هذه الأفكار الخاصة بالجزء الأخير من القرن التاسع عشر – مع ظهور مبدأ الفن للفن– تطورت إلى دين بديل ، فقد تمت علمنة أمل التصالح مع الآلهة الزائلة إلى السعي وراء مثال جمالى ، كانت الآلهة– بالنسبة لشاعر مابعد الرومانتيكية– قد ماتت جوهريًا ، ولأنه عاش فى عالم من هذا القبيل بلا آلهة ، فقد خلق معبداً للجمال وعبده باعتباره إلهًا . وعندما أصبح الفن أكثر استقلاليةً – وفقًا لملاحظة "ماكس فيبر" فى مقاله " المرفوضات الدينية للعالم واتجاهاتها" [١٩١٥] - بدأ فى انتحال وظيفة الدين

(٩) فيما يتعلق بالدين والنقد ، راجع " النظرية الأدبية" لتيرى إيجلتون (١٩٨٣) ، الذي يوضح فيه كيف ظهرت الدراسات الإنجليزية – جزئيًا – بسبب "فشل الدين". ويقرر "إيجلتون" أن "الأدب" الإنجليزي قد تطور كاستجابة للفراغ الديني الذى خلقه تلاشي اللاهوت كعامل معرفى وصياغى فى المجتمع. انظر أيضًا Chris Baldick's The Social Mission of English Criticism, ١٨٤٨ – ١٩٣٢ (Oxford : Oxford University Press, ١٩٨٣) . وبالنسبة للعلاقة العامة بين الفن والدين ، انظر Weber (١٩٤٦) .

ويذكر أن "الفن خلاص من روتين الحياة اليومية .. وبادعاء وظيفة تحريرية، يبدأ الفن في منافسـة الدين مبـاشـرةً علـى الخـلاص"(Weber ١٩٤٦ : ٣٤٢) ، وبالانطلاق من المنظور النقدى ، يلاحظ "آرثر سيمون"- بالمثل- أن الأدب الرمزى قد اكتسب درجةً ما من الحرية ، لكنه تحمل عبئًا ثقيلاً بتحوله إلى "نوع من الدين، بكل الواجبات والمسئوليات الخاصة بطقس مقدس"(١٩٢٣ : ٩) ، وشدد "والاس ستيفينس"- الشاعر الحداثى - أيضـاً علـى الطابـع الدينى للفن ، "فبعد أن تخلى المرء عن الإيمان بإله"- على مـا يقـرر- "فـإن الشـعـر هـو ذلك الجـوهر الذى حل مـحله باعـتـبـاره خـلاص الحياة"(١٩٥٧ : ٥٨) .

ومفهوم الفن باعتباره خلاصًا يبرز تمامًا فى أعمال كفافي. فالفن ينقذ الشاعر بمنحه ملاذًا شكلانيًا يمكن أن يهرب إليه من أحزان العالم وفجاجته وقبحه ، ويخضع الشاعر- على نحو ما تصوره قصيدة "نشأتُ من أجل الفن"- للفن لأنه يعلمه كيف يصوغ ذلك الشكل المثالى الذى يطمح إليه :

أجْلسُ فِى حَالَة حُلْمٍ يَقَظَة .
لَقَدْ نَشأتُ مِن أجْلِ رَغَبَاتِ الفَنِّ وَأحَاسِيسه :
الأشْيَاءُ الخَاطفَةُ
وُجُوهٌ أو خُطُوطٌ، ذكْرَيَاتٌ مَا مُبْهَمَة
عَنْ علاَقَات حُبٍّ لَم تَكْتَمِل .
فَلأخْضَع للفَن :
فَالفَنُّ يَعْرِفُ كَيْفَ يَصُوغُ أشْكَالَ الجَمَال ،
لِيُكْمِلَ الحَيَاةَ غَالبًا بلاَ وَعْى ،
لِيَمْزِجَ الانْطبَاعَات، يَمزِجَ اليَوْمَ بِاليَوْم .

ففنان القصيدة يعتبر الواقع كتلةً متنافرةً من الوجوه أو الخطوط الخاطفة والذكريات المبهمة لعلاقات حب لم تكتمل. وقبل دخول الفن كوسيط، فإن هذه المواد الخام تفتقر افتقاراً مضاعفًا إلى الجمال، لأنها ليست ناقصةً فحسب ، بل أيضًا خاطفة، وبالتالي مبهمة فى الذاكرة ، ويطالب الفنان الفن بالتدخل لملء الفجوات وتنظيم الصور المنفصلة إلى وحدات: "لِيَمْزِجَ الانْطِبَاعَات، يَمزِجَ اليَوْمَ بِاليَوْم". فالفن إذن- مثل مفهوم كفافى للخيال- يلعب دور العامل التركيبى (١٠) ، ومثلما فى حالة الخيال، فإن الوحدات التى خلقها الفن لا تماثل- تمامًا- أى شيء موجود فى الطبيعة، إذ لا يحاكى الفن الطبيعة ، بل يعمل وفقًا لمعاييره الخاصة ، وما قاله "وايلد" بشأن الإبداع الجمالى مناسب تمامًا لكفافي: "]الفن [يأخذ الحياة باعتبارها جزءاً من مادته الخام، فيعيد خلقها، ويصوغها فى أشكال جديدة"(Wilde ١٩٤٥ : ٣٢) (١١) . وفى قصيدة كفافى ، يحول الفن الجواهر المادية إلى أشكال جمالية متعالية ، وفى ذلك يتوافق مفهوم كفافى عن الجمال مع المفهوم الأفلاطونى للفكرة : إنها- على نحو أخروى – مستقلة ومثالية وموجودة فى ذاتها ضمن جمهورية أفكار كفافى .

فالفن-بالنسبة لكفافي- هو طريق بلوغ هذه المملكة الميتافيزيقية، أداة تتوسط بين واقع ناقص ورغبة ؛ فالفن يعيد خلق تجربة الفنان، ويعوض عن الطبيعة الزائلة والمنقوصة للحياة ، ونرى كيف أن الشاعر- فى قصيدة "نصف ساعة"- يتغلب بالخيال على غياب اللذة الجسدية- معولاً جزئيًا على وجود شخص حقيقي، ويستحث فى نفسه لذةً تبدو شبقية تمامًا ، وبالنسبة للمتكلم فى قصيدة "عندما تسمع بالحب" – أيضًا –

(١٠) لمفهوم الخيال هذا- على نحو ما أوضحت في الفصل الأول – جذور في الخطاب الجمالي في بدايات القرن التاسع عشر. يؤكد "شيللر"- على سبيل المثال – على دور الفن كعامل توفيقي في عالم من شذرات ، كحافز موحِّد يقاوم قوى القصور الحراري. فالفن يكمن – لدى "شيللر"- في بلوغ ذلك المثال الذي يمثل احتواءً لكل واقع (١٩٦٧ : ,XVIII ٤). واعتبر "كولريدج" أيضًا الفن نظامًا تركيبيًا يدمج عناصر الحياة في ذاته. "إن الفن عامل التصالح بين الطبيعة والإنسان ، إنه يدمج الألوان والأشكال والحركة والصوت في وحدات" (١٩٧٥ : ٢٥٣) . وبالنسبة لترديد هذه الأفكار حديثًا، ليمكن المقارنة بقصيدة كفافي، لاحظ المقطوعة التالية المأخوذة من "الشعراء الميتافيزيقيون" لإليوت: "إنها تجربة ملغومة يائسة دائمًا عندما يتأمل تمامًا ذهن شاعر لأداء دوره: فتجربة الإنسان العادي مشوشة ، مبعثرة ، مجزأة .. وهذه التجارب تشكل دائمًا – في ذهن الشاعر- كليات جديدة"(١٩٥١ : ٢٨٧) .

(١١) ذلك بالتحديد فهم كانط لوظيفة الخيال : "إن هذه المملكة عامل فعال لخلق طبيعة ثانية ، أيًا ما كان (هذا الخلق) ، انطلاقًا من المادة التى استمدتها من الطبيعة الفعلية"(١٩٢٨ : ٢٢ ٣١٤) .

فإن الملذات التى يخلقها التخيل أرقى من تلك الملذات الحقيقية والملموسة ، ويمكن للفن – بتدخله – أن يساعد الفنان على التسامى اللحظى على حدود وجوده ويحقق تجربةً أو رؤيةً حسيةً مشبعةً تماماً ، فى الغالب ، وهذه الأحداث ذات التميز سريعة الزوال، مع ذلك؛ فالفنان محكوم– فى معظم حياته– بواقع فج وفظ ولهذا السبب – إذن – يصبح الفن هو التعويض الأكبر بما هو الشكل الوحيد للخلاص، طريقه الوحيد للهروب من الألم الكامن فى العالم وفى المعبد المثالى للجمال الذى صاغه الفن، يجد الشاعر إنقاذاً مؤقتاً من العناء والمرض والإحباط والشيخوخة والموت ، وبالنسبة لوالتر باتر– كاهن الجمالية الأعلى فى انجلترا– يشكل ذلك وظيفة الفن الجوهرية ، فكل محبى الكتب الحياديين– على ما يؤكد– سيعتبرون الأدب والفنون الجميلة الأخرى "ملجأ، نوعاً من الملجأ النسكى من فجاجة ما فى العالم الفعلي" ووفقاً لباتر، فإن قصيدة من أجل "أناس ذوى طابع مرهف"، هؤلاء الذين يتمسكون بالمثال الأدبي، "لتعوض عن التراجع الدينى" (١٩٠١ : ١٧، ١٨) .

يلعب الأدب دور ملاذ رهباني؛ فالتجربة الجمالية يتم إضفاء القداسة عليها، وينتحل الفن عموماً وظيفة اللاهوت ، وأساس هذه العبادة الجديدة هو فكرة الشكل المطلق، النموذجي، المستعصى على الفساد ، الذى يكشف عن نفسه بطرائق مختلفة لدى كُتاب متنوعين ، فهو يتجلى لدى كفافي– مثلما رأينا– كمفهوم مثالى للجمال، ولدى "فلوبير" ككتاب عن العدم، ولدى "مالارميه" باعتباره "المؤلَّف العظيم"، الذى كان من المفترض أن يحوى كل شيء ، ومثلما كتب "فلوبير" فى خطاب عام ١٨٥٢ ، فما كان يبدو له جميلاً وما أراد إنجازه إنما كان كتاباً عن "لا شيء": "كتاب بلا علاقة خارجية، يثبت نفسه بفعل القوة الداخلية لأسلوبه، مثلما تضمن الأرض بقاءها فى الفضاء ذاتياً، كتاب بلا موضوع تقريباً، أو إن الموضوع– على الأقل– لن يكون مرئياً، لو كان ذلك ممكناً"(١٩٧٤ : XIII, ١٥٨) ، ويخلو كتاب "فلوبير" من المفاهيم؛ فهو مؤلَّف من دوال غير إدراكية تربطها معاً كثافتها الخاصة. والكتاب لا شخصى ، حيث تلاشى المؤلف فى الغالب. ومن منظور آخر، طمح "مالارميه" إلى نفس المثال بمفهومه عن "المؤلَّف العظيم)"Grand 23 uvre ، كتاب "ذو هندسة معمارية وتصميم مسبق" يفرض

(لمزيد من العرض والتحليل لهذا العمل بالذات– ومفاهيم "مالارميه" الجمالية عموماً– انظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، الجزء الأول (الفصل الرابع من القسم الأول)، دار شرقيات، القاهرة ، ١٩٩٩ (المترجم) .

وجوده بصورة مستقلة، بلا مؤلف أو قارئ، ويولِّد ذاته مثل اللغة، منتجًا نُسخًا أخرى من ذاته بلا عناء(١٩٤٥ : ٦٦٣ ، ٣٧٣ ، ٥٠٠) [١٢] ، وهذا النمط من العمل سيحول الواقع اليومى إلى نظام من الأفكار، لكنه لن يعنى شيئًا بذاته ، وهذا النص "الصادق" سيظهر باعتباره قانون العالم ، وكتابه الوحيد ، الذى سترجع إليه جميع النصوص الأخرى ، كان المقصود من هذا "المؤلِّف العظيم" أن يكون الإنجيل الجديد، الكتاب المطلق، الذى سيجسد العالم فى صفحاته ويحول بكلماته الواقع إلى نص (ص ٣٦٧) .

وتمثل الشكلانية الجذرية هذه النماذج الثلاثة . ففى مفهوم كفافى للجمال المثال ، و"كتاب" فلوبير، و"المؤلِّف العظيم" لمالارميه، يتخلى المضمون عن مكانته السامية ، ويظل الشكل القيمة الأعلى ، وقد استهدف المؤلفون الثلاثة خلق مملكة جمالية من الإشارات الخالصة والمكثفة، ذات الانعكاس الذاتى ، التى ترفرف فى فضاء يتجاوز الطارئ والفساد والدلالة ؛ لكن هذا المطلق يتجاوز- بحكم تعريفه- مقدرة الإنسان على تحقيقه؛ فظل لامتناهيًا ومراوغًا ونائيًا. وكانت فكرة "مالارميه" و"فلوبير" عن "الكتاب" عصيةً على البلوغ وغير مدركَة نظريًا (بصرف النظر عن حقيقة أن أيًا منهما لم يكتبه)، حيث يمثل- على نحو متزامن- كل شيء ولاشيء، رغم أنه لم يكشف عن نفسه أو قانونه بصورة كاملة ، وفى حالة كفافي، من النادر التوصل إلى "شكل الجمال"، ونادراً ما تحقق الإحساس بقوته التكاملية؛ فهو موجود كما لو أنه فى الأفق، منطويًا على شوق الشاعر مع الوعود بالكمال [١٣] ، وحتى لو كان بعيداً، فهو- مع ذلك- مايزال

(١٢) وثمة مثال آخر للبحث عن العمل الفنى المثالى الخالص، الذى يحيل إلى نفسه، يكمن فى رواية "بالعكس "A Rebours (١٨٨٤) لهويسمان، التى ربما تمثل- فى تهكمها الأقصى- الطموحات الجمالية لنهاية القرن . وفيها، يفكر بطل الرواية فى مشكلة كتابة رواية تتركز فى جمل معدودة، لكنها تحتوى مادة مئات الصفحات. وينبغى لكلمات مثل هذه الرواية ألاَّ تكون قابلةً للاستبدال إلى حد أن تحل محل جميع الكلمات الأخرى. وقد تم تدعيم المغامرة الأدبية بافتراضات لاهوتية: "ستصبح الرواية - المكثفة فى صفحة أو صفحتين- مشاركة بين كاتب كهنوتى وقارئ مثالي، تعاونًا روحيًا بين دستة أشخاص ذوى ذكاء رفيع"[التشديد من طرفي- المؤلف] (١٩٥٩: ١٩٩) . فالمؤلف- باعتباره كاهنًا- يوصل المعنى المقدس إلى هواة الفن المختارين .

(١٣) على نحو ما سبق ذكره، فإن مطاردة هذا الكل غير المجزأ واستحالة الوصول إليه هى فكرة رومانتيكية مألوفة. ويبرز- فى الفكر الرومانتيكي- رفع اللامحدود فوق المحدود. فالإنسان يجاهد من أجل هذا المطلق، لكن يعوقه ما يسميه "أبرامز" بالتناقض بين مقدرته اللامتناهية وإدراكه المتناهي(١٩٧١:٢١٦). ومع ذلك، فيمكن للمرء أن يرى أن هذه الفكرة قد أُدرجت ضمن مفهوم الجمال المستقل ذاتى الهدف. وقد لاحظ

موجوداً، ذلك أن الفن- حتى فى عالم بلا آلهة ولا معنى- يمنح الحرية الوحيدة. ولهذا السبب، فالفن لا غنًى عنه لهاوى الجمال، وكفافي- الذى يخضع ، فى الغالب ، كل فكرة وقيمة اجتماعية لإمعان نظر دائم- لا ينتقد وظيفة الجمال ، ورغم أن الدين والأخلاق والمسئولية والواجب والاستقامة، وهلمجراً، كانت موضع سخرية وتقليل من شأنها فى شعر كفافي، إلا إن الجماليات لم تكن موضع سؤال أبداً وتم احترامها على نحو دينى ، ويتناول الشاعر الجمال باستجداء متضرع للخلاص من القبح وإحداق الموت ، ورغم أنه غير متاح غالبًا ، إلا إن الجمال يمنح الشاعر- مثلما تكشف عنه القصائد التالية- لحظات نادرة من المتعة، وراحةً مؤقتةً من بؤس الوجود .

الفن خَـــلاص

إحدى القصائد الشهيرة التى تتناول السمة الخَلاصية للفن هى "كآبة جاسون كلياندر ، شاعر من كوماجينى ، ٥٩٥ م ."(١٩٢١) :

شَيْخُوخَةُ جَسَدِى وجَمَالي
جُرْحٌ مِن سكِّينٍ قَاسِيَة .
لَم أستَسْلِم لِذَلِكَ أبَدًا .
أتَحَوَّلُ إلَيْكَ، يَا فَنَّ الشِّعْر .
لأنَّكَ تَمْلكُ نَوْعًا منَ المَعْرِفَة بالأدْوَاء :
عَقَارٌ مُسكِّنٌ ، فِى اللُّغَة والخَيَال .

* = شيللر" أن أرقى مثال للجمال، الذى يكمن فى الاتحاد النموذجى للواقع والشكل، لا يمكن أن يتحقق بشكل كامل، حيث يكون هناك دائمًا ترجيح لعنصر على آخر(١٩٦٧: XVI, ١) . وبالنسبة للرومانتيكين، فقد انكسر توازن "شيللر"؛ فالمجاهدة من أجل المثال تفضى إلى التشظى الأرضى . "إننا نبحث فى كل مكان عن اللامتناهي"، كما يكتب "نوفاليس"، "فلا نجد سوى الأشياء"(١٩٤٥ : ١٠) . وهذه الفكرة الخاصة باستحالة بلوغ المطلق تتجلى بقوة فى شعرية القرن التاسع عشر. فـ"البرت"- بطل "الآنسة دى موبان" لجوتييه- لا يبحث سوى عن الجمال، لكنه- كما يعترف- لابد أن يكون من الاكتمال إلى حد أنه قد لا يلتقى به أبداً(١٩٨١ : ١٣٧) . ونشهده فى ملاحظات من قبيل ملاحظة "بازيل" فى "صورة دوريان جراي" لوايلد: "وقد كان حسبما ينبغى للفن أن يكون، لاواعياً، مثالياً، بعيد المنال"(١٩٧٤ : ١١٤) .

جُرحٌ مِن سكِّين قَاسيَة .
هَات عقَاقيرَكَ ، يَا فَنَّ الشِّعْر –
فَهيَ تُسكِّنُ الأَلَمَ بُرْهَةً علَى الأقَل .

فالمتكلم– وهو شاعر، كما يتضح من العنوان– ينعى بداية الشيخوخة، والتعاسات المصاحبة لها ، فشيخوخة جسده وتشويه جماله يتم اعتبارهما– استعاريًا– جراحًا من سكين قاسية ، وإذ لم يعد قادرًا على الصمود أمام ألم الزمن أكثر من ذلك، يستحضر الشاعر "فن الشعر" لتقديم مسكناته، "اللغة والخيال"، ليخفف من معاناته. ويمكن للشعر أن يداوى أسقام الحياة بفعل عقاقيره، التى يمكن أن تعالج– مؤقتًا– العلل التى تصيب الفنان .

وفى قصيدة ذات موضوع مشابه– "اتباع وصفة السحرة اليونانيين السوريين القدامى"(١٩٣١)– يدافع أحد هواة الفن عن الأعشاب السحرية التى ستمكنه من استعادة جمال وعنفوان شبابه، حتى لو لفترة قصيرة :

قَالَ أحَدُ هُوَاة الفَن: "مَا الَّذى يُمكنُني
أن أستَقطرَه منَ الأعشَاب السِّحْريَّة –
أيُّ تَقْطير، باتِّبَاعِ وَصْفَة السَّحَرَة اليُونَانيِّينَ القدَامَى–
سيُعيدُ لِى ليَوْمٍ وَاحد (مَا لَم يَسْتَمِر مَفْعُولُه أكثَر)،
أو حَتَّى لسَاعَات مَعْدُودَة،
عَاميَ الثَّالث وَالعشْرين،
يُعيدُ لِى صَديقِى ذَا الثَّانيَةِ وَالعشْرين،
جَمَالَه ، وَحبَّه .

أيُّ تقْطِير، باتِّبَاعِ وَصْفَةَ
السَّحَرَةَ اليُونَانيِّين القدَامَى، يُمْكن
أن يُعيدَ لي - كَجُزْءٍ من هَذه العَوْدَةِ إلَى المَاضِي-
الغُرْفَةَ الصَّغِيرَةَ الَّتِي تَقَاسَمْنَاهَا."

ومثل شاعر القصيدة السابقة ، لا يستطيع هاوى الفن أن يتغلب على أسقام الشيخوخة ، إذ يهفو إلى الهروب منها بالعودة إلى زمن السعادة السابقة ، لكن العقاقير التى يسعى إليها- وترد من "السحرة اليونانيين السوريين"- لن تكون ذات نفع، وسيبقى لدى المرء الانطباع بأن الخيال واللغة وحدهما- الواردين فى القصيدة السابقة- هما اللذان يمكنهما مساعدة هاوى الفن على استعادة "الغرفة الصغيرة" ، وصديقه وحبهما .

فى القصيدتين ، يُستخدم الفن كأداة علاجية. ومع ذلك ، فوصفاته العلاجية لا تحقق مفعولها إلا لوقت قصير ، بعده يعود الشاعر أو هاوى الفن إلى الارتهان مرةً أخرى بنفس السقم الذى سعى إلى الشفاء منه ، وهناك عبارات شرطية- فى كل قصيدة- تؤكد حقيقة أن الفن مخلِّص، لكن بصورة مؤقتة : "وَبِالتَّأكيدِ لِبُرهَةٍ قَصيرَةٍ فَحَسب"(قصيدة "نصف ساعة") ، "لِبُرهَة" (قصيدة "كآبة جاسون كليانذر ، شاعر كوماجيني، ٥٩٥م.") ، "لِيَومٍ وَاحِدٍ .. أو حَتَّى لسَاعَاتٍ مَعدُودَة" (قصيدة "اتباع وصفة السحرة اليونانيين السوريين القدامي") ، ويمكن لفن الشعر أن يمكِّن الشاعر من المرور بتجربة المتعة الشبقية الكاملة ، أو الهروب من حقائق الشيخوخة ، لكن ثمة حقيقة واحدة فظة تتدخل لتحبط رغباته ، هى سرعة زوال الجمال الدنيوى ، فالشاعر يهفو إلى الراحة الدائمة ، إلى التوحد بالمطلق، لكنه لا ينجح إلا فى اقتناص شذرة عابرة من كماله الموعود ، وبهذا المعنى يتوسط الفن فضاء المسافة بين جمال المثال وبؤس الوجود (١٤) .

(١٤) فكرة العلاج هذه ينبغى تمييزها عن الاعتقاد الشائع فى الرومانتيكية بأن الشعر ينتج تأثيراً تطهيرياً فى الشاعر. وقد تم وصف وظيفة الشعر فى إحدى رسائل "كيتس": "إننى أعيش فى ظل كبت لا ينتهي- لا تحرير لى إلا عندما أكتب - ولهذا سأكتب بلا انقطاع"(١٩٧٠: ٦٧) . وبالنسبة لكفافي، لا يَعِد الشعر بتحرر ذى بال من الانفعالات الداخلية - حيث إنه لا يؤمن بالشعر كفيض من المشاعر القوية- بقدر ما يساعده على قهر الحرمان. فالشاعر لا يكتب من أجل إبهاج روحه، بل لأن رغباته لا يمكن أن يتحقق لها الإشباع- إلى حدٍ ما- إلا من خلال الإبداع والتأمل الجماليين .

وقد انتشرت الأفكار الخاصة بقدرات الفن العلاجية- على نطاق واسع- خلال أواخر القرن التاسع عشر، وخاصة بتأثير فلسفة "شوبنهاور". وذلك صحيح فى فرنسا نهاية القرن، حيث لقيت جماليات "شوبنهاور" انتشاراً واسعًا فى أوساط الرمزيين والانحطاطيين وهواة الفن(Lehman ١٩٥٠ : ٥٥ ؛ Pierrot ١٩٨١ : ٥٧) . فقد اختار "شوبنهاور" للفن مكانًا بارزًا فى نظامه الفلسفي، إذ لم يعتبره زينةً خالصة، بل وسيلةً لتحقيق المعرفة بـ"الفكرة". ويقرر- فى " العالم باعتباره إرادةً وتمثيلاً"(١٨١٨)- أن الإنسان يمكنه، من خلال التأمل الجمالي، استيعاب هذه الأفكار الخالدة ويهرب من صفته الدنيوية(١٩٥٨ : .A,2836) ، ويضيف- متوسعًا فى مبدأ اللاغائية والاكتفاء الذاتي- أن الفرد، فى إدراكه للجميل، ينسى فرديته وإرادته، ويتحرر من شغفه اللانهائى ، ويجد- فى هذه الحالة- سعادةً حقيقية .

وحسبما اعتقد "شوبنهاور" ، فلا إمكانية لراحة أو إشباع للفرد فى العالم الظواهرى ، طالما أنه محكوم بمعاناة الحاجة والحرمان، والتعرض للمرض واليأس والشيخوخة ، وتكمن طبيعة الإنسان فى حقيقة أن إرادته تجاهد، ليتحقق لها الإشباع، لتجاهد من جديد ، والسعادة هى الانتقال من الرغبة إلى الإشباع (A,2858) ، والسعادة المديدة مستحيلة ، إذ تتطلب نسيان الذات وإنكار الإرادة . ومع ذلك ، فالفن يقدم تجربة إشباع زائلة، لكنها عبقرية. وفى إدراك الجمال ، ندخل حالةً من التأمل الخالص ، ونسمو- لدقائق معدودة- على ذواتنا الإرادية، ورغباتنا وهمومنا ، نتخلص من أنفسنا ؛ إذ يتلاشى إدراكنا لذاتنا مع امتلاء وعينا بموضوع التأمل، نفقد فرديتنا، ولا يتحقق لنا وجود إلاَّ كموضوعات خالصة للمعرفة(.A,2848) ، فى هذه الحالة ، ننسى معاناتنا ونمتلك نفاذ بصيرة فى واقع ذى نظام أعلى – نظام الأفكار الأبدية الثابتة . وتلك اللحظات هى أكثر اللحظات سعادة فى تجربتنا ، ومنها "يمكننا أن نستنتج أية حياة سعيدة يمكن أن يعيشها إنسان أُسكتت إرادته ، لا لدقائق معدودة ، بل إلى الأبد"(.A,2868) ، وعلى نحو ما يكرر هذا المقطع ، فإن خلاص الفرد من البؤس عابر، لأن الفن- بعد هذه الثوانى من الهناءة- يُسلمه إلى وضع اليأس والرغبة الدنيوى .

ومثل هذه الأفكار الخاصة ببؤس الوجود والقدرة الخلاصية للفن تتجلى- لدى كفافي- فى قصائد من قبيل "نصف ساعة" و"كآبة جاسون كلياندر، شاعر كوماجينى ،

٥٩٥م ." و"اتباع وصفة السحرة اليونانيين السوريين القدامى" وفى جميع هذه القصائد الثلاث يتم تصوير الحياة ناقصة بلا مفر ، والفن باعتباره العقار الذى يجرب الفنان- من خلاله- التحقق الشبقي، ويشهد الجمال الأصيل، أو يستعيد عنفوان الشباب ؛ إنه يعينه على قهر الحرمان، ونسيان البؤس ، والتسامى على نفسه ، والقدرة الخلاصية للفن جوهرية ، إلى حد أن شعرية كفافى يمكن وضعها فى سياق الجمالية- حيث الجمال والشباب والشبقية موضع تبجيل ، وفى العالم الملحد ، والقبيح، والبغيض المحيط بهاوى الفن، يمثل الفن جرعة الدواء الوحيدة، والأداة الوحيدة التى يمكن- من خلالها- تسكين ألم الوجود، والاستمتاع بالتجربة الحسية . ومع ذلك ، يواجه الشاعر- الذى ينقل هذه اللحظات المتميزة إلى الشعر- عقبةً أخرى : عقبة الاحتفاظ بها ، إن أدوات الرغبة الدنيوية للشاعر زائلة ، ومثلما يذكّرنا المتكلم فى قصيدة "عن اليهود (٥٠م.)" ، فإن الأعضاء البيضاء المثالية التكوين سوف تموت؛ وللمحافظة عليها من تخريب الزمن ، يستحث الشاعر الذاكرة على مساعدته .

الذاكـــرة

ثمة لا تناسب – لدى كفافى – بين الماضى والحاضر ، بين ما حدث وما يمكن أن يُستعاد ، وحقيقة أن معظم وقائع المتعة الشبقية ورؤى الجمال تنتمى إلى زمن الشباب ، وأنها زائلة ، ترعب الشاعر الذى يحاول تخليص هذه التجارب من الفناء ، فالحرفى – فى قصيدة "صانع آنية النبيذ"- الذى يوشك على تصوير صديقه الميت على قارورة، يدرك أن الزمن يعوق مهمة الفنان :

ذَلكَ [تصوير صديقه] مَا ثَبتَ أنَّه بَالغُ الصُّعُوبَة
بَعْدَ حَوَالَى خَمْسَةَ عشَرَ عَامًا مُنْذُ اليَوم
الَّذى تُوفِّيَ فيه جُنْديًا فى هَزِيمَة مَاجْنيسيَا

فخسارة التَفاصيل الكَثيرة فى الفَجوة ماَ بين الحدث وتذكره تعوق محاولة الفنان لإعادة تكوين التجربة الشخصية من الماضى ، فاحتمال النسيان مصدر قلق :

أُريدُ الحَديثَ عَن هَذه الذِّكْرَى ،
لَكنَّهَا تَلاَشَت الآن- كَأنَّهَا لَم تَترُك شَيئًا-
لأنَّهَا حَدَثَت مُنْذُ زَمَنٍ بَعيد، فِى سَنَوَات مُرَاهقَتِي.
قصيدة "زمن بعيد" (١٩١٤)

سَتَفْقِدُ هَاتَانِ العَيْنَانِ الرَّمَادِيَّتَانِ سِحْرَهُمَا– لَو أنَّه مَا يَزَالُ حَيًّا ؛
وَهَذَا الوَجْهُ الجَمِيلُ سَيُصِيبُهُ التَّلَف.

قصيدة "رمادي" (٧١٩١)

فمن أجل منع هذا الفناء ، يكرس الفنان نفسه للفن وينقل إليه "رغباته وأحاسيسه" ، تلك "الوجوه والخطوط الخاطفة" ؛ إنه يعتمد عليها ليصوغ "أشكال الجمال" (قصيدة "نشأت من أجل الفن") ، فالذاكرة ليست قابلةً للانفصال عن العملية الإبداعية ، إنها الخطوة الأولى في الاحتفاظ بالجمال الدنيوي ، وشرط أوَّلي للتأليف ، وكثيراً ما يخاطب الشاعر الذاكرة على نحو يذكِّر بمناجاة ربة الجمال :

أَيَّتُهَا الذَّاكِرَة... أَتَضَرَّعُ إِلَيْك
أن تُسَاعِدِينِي كَثِيراً عَلَى جَعْل
الوَجْهِ الفَتِيِّ الَّذِي أحبَبْتُه يَبْدُو عَلَى نَحْوِ مَا كَان .

قصيدة "صانع آنية النبيذ"

أَيَّتُهَا الذَّاكِرَةُ ، فَلْتَحْتَفِظِي بِهِم عَلَى نَحْوِ مَا كَانُوا.
وأَيًّا كَانَ مَا يُمْكِنُك ، أَيَّتُهَا الذَّاكِرَةُ ، أن تُعِيدِيهِ مِن ذَلِكَ الحُب ،
أَيًّا كَانَ مَا تَسْتَطِيعِين ، أعِيدِيه اللَّيْلَة .

قصيدة "رمادي"

تَعِد الذاكرة الشاعر بأن كل شيء تملص منه يمكن أن يستعاد كاملاً، وبأنه سيكون قادراً على إعادة اقتناص هذه الوقائع الثمينة الموغلة في الماضي، وأنه سيتوحد– من جديد– بذلك الكمال السابق .

فالشاعر – لدى كفافي – كائن متذكِّر، يمكن لذاكرته أن تُستثار بأى شيء أو حادثة ، فحجر أوپال شبه رمادى يُذكر الراوي– فى قصيدة "رمادي"– بعينى صديقه والظروف المحيطة بعلاقتهما ، ومبنًى قديم– فى قصيدة "خارج المنزل"(٨١٩١)– تستثير ذكرى ملذات المتكلم التى خبرها ذات يوم داخله :

وَحِينَمَا وَقَفْتُ مُحَمْلقًا فِى البَاب
مُتَسَكِّعًا خَارِجَ المَنْزِل،
أَضَاءَ كِيَانِي كُلَّه
الهَوَى الحِسِّيُّ المخْزُونُ دَاخِلِي.

وقراءة رسالة تعيد إلى ذهن المتكلم "الحياة الجميلة القصيرة" للشباب التى أنهاها القدر :

وَصَدًى من أيَّامِ انغمَاسِي فِى المَلَذَّات،
صَدًى من تِلْكَ الأيَّام عَادَ لِي،
شَيءٌ من نَارِ الحَيَاة الشَّابَّة الَّتِي تَقَاسَمْنَاهَا:
أَخَذْتُ خِطَابًا مَرَّةً أُخرَى،
قَرَأْتُه مِرَارًا وَتِكْرَارًا إِلَى أنْ تَلاَشَى الضَوْء.

قصيدة "فى المساء" (٧١٩١)

وفى النهاية ، فإن الصورة الفوتوغرافية التى بهتت رمزيًا مع الأعوام– فى قصيدة "من الدُّرج" المنشورة بعد الوفاة– تساعد المتكلم على استدعاء الوجه الذى تم تصويره ذات يوم بلا نقصان ، وجه لابد أنه الآن مشوه بالشيخوخة ، أما بالنسبة لصاحب الصورة الفوتوغرافية ، فقد ظل الوجه فى ذاكرته كما كان موجوداً من قبل . تلك هى الحال التى سيتذكره بها ، وسيتذكره مثلما سيكتب عن تذكره .

ويلاحظ "الكسندر نيهاماس"- في مناقشته للذاكرة عند كفافي- أن "الحاجة فيما يبدو لا تكمن ببساطة فى التذكر، بل أيضًا فى تحقيق الكتابة عما تم تذكره، فى ضرورة أن يكون] التذكر [منبع ومضمون الشعر"(١٩٨٣ : ٣١٠) . "أريد الحديث عن الذكرى"، ذلك ما يذكرنا به المتكلم فى قصيدة "زمن بعيد". وكما لاحظ "إدموند كيلي" أن الموضوع الرئيسي لقصيدة "زمن بعيد" هو التذكر ذاته، لا التفاصيل التى يتم تذكرها، على نحو ما تم تأكيده بالفعل باستخدام علامات الترقيم الطباعية، من قبيل النقاط والشرطات(١٩٧٦ : ٦٠) :

بَشْرَةٌ كَأَنَّهَا من يَاسمين ...
تلْكَ اللَّيْلَة من أغسطُس - أكَانَ أغسطُس ؟-
مَا أزَالُ قَادراً عَلَى تَذَكُّرِ العَيْنَيْن: زَرْقَاوَيْن، عَلَى مَا أظُن ...
آه نَعَم، زَرْقَاوَيْن : زُرْقَة اليَاقُوت.

وتعطى علامات الترقيم والتكرار الانطباع بشخص يحاول استعادة التفاصيل من الماضى ، ويشكل التذكر موضوع قصائد أخرى. وفى قصيدة "رمادي"، تربط تقنيات طباعية مشابهة- بصريًا- الذكرى بالعمل. وعلى نفس النحو، فإن النقاط التى تلى عنوان "أيها الجسد تذكّر..." (١٩١٨) تشير إلى العملية التى تم من خلالها تذكر ملذات الشباب الفعلية . فالذكرى- لدى كفافى- تلعب دور الدفاع ضد فناء الزمن ، لكن الذكرى دائمًا هى ذكرى الغياب، هى استكمال للفقدان، وآثارها دائمًا عارضة . فبالرغم من أن المرء يمكن أن يتوحد - بصورة عابرة - بكلٍّ سابق ، إلا إن هذه اللحظات الرائعة عرضة للنسيان مع الزمن، ومع وفاة الشاعر يمكن أن تزول ، ومن أجل إنقاذ التجربة على نحو نهائى لابد من الارتقاء بها إلى المملكة المطلقة للشكل الجمالى ، لابد من تحويلها إلى فن ؛ فبالنسبة لكفافى لا يتحقق الخلاص النهائي- الرد على الموت- إلا بالكتابة .

الفن يحتفظ بالجوهر

إحدى الوظائف الأساسية المنسوبة للفن فى شعرية كفافى هى إنقاذ التجربة الإنسانية من الفناء ، لكن الفن انتقائى للغاية فى ذلك، حيث لا يحتفظ بجميع تفاصيل

الماضي، لكنه يركز على ما ينطوى على قيمة جمالية منها ؛ فالفن يحتفظ بالجمال الدنيوى القابل للتشويه الذى سيئول إلى الضياع بصورة نهائية ، بدون تدخله ، ويمثل ذلك– فى السياق الجمالي– حدثًا فاجعًا ينعيه الفنان بمرارة ، تلك هى حالة الأمير الشاب الوسيم "أرستوفولوس"، الذى توفى فى ريعان الشباب ؛ فالمنزل كله ينوح على رحيله، لكن الأهم أن الشعراء والنحاتين أيضًا تأثروا بموته ، حيث فقدوا موضوعًا فاتنًا لفنهم :

سَيَنُوحُ الشُّعَرَاءُ وَالنَّحَّاتُون –
لَقَد سَمِعُوا بِأرستُوفولُوس
لَكِنَّ خَيَالَهُم لاَ يَستَطِيعُ أَبَدًا تَصَوُّر
فَتًى بِمِثْلِ جَمَالِ هَذَا الصَّبِي :
وَلَم تُوهَب أنطَاكيَة تِمثَالاً لِلرَّب
لِتُقَارِنَه بِطِفْلِ إِسْرَائِيلَ هَذَا .

قصيدة "أرستوفولوس"(١٩١٨)

ريما سيُنسَى "أرستوفولوس"، حيث لم يُنحت فى شرفه أى تمثال، ولم يكن جماله موضع تمجيد فى الشعر ، أهمله الفن ، ومصيره يشبه مصير قرينه فى الإسكندرية الحديثة، شاب بالغ الوسامة، "فاتن" و"نموذجي"، لكنه أيضًا ضاع من الأجيال التالية، حيث "مَا مِن تِمثَالٍ أو رَسْمٍ صُنِعَ لَه" (قصيدة "أيام ١٩٠٩ ، ١٠ ، ١١"[١٩٢٨] . لقد فشل الفن فى تسجيل جماله ، وذلك أمر تراجيدى بالنسبة لهاوى الفن هذا، حيث لا سمة إنسانية أخرى أجدر بالبقاء (١٥) . ومثل "أرستوفولوس"، فإن الشاب "إيفريون" فاتن الجمال ويموت فى ريعان شبابه. ويرصد المتكلم فى القصيدة الخصال الشخصية للشاب :

(١٥) على نحو ما يكشف "كيلي"(١٩٧٦: ٨٤)، بصورة تهكمية ، فقد احتفظت قصيدة كفافى بجمال الشاب ، وثمة مناقشة لاهتمام الحداثية بالأشخاص الهامشيين فيما يلى من هذا الفصل .

دَرَسَ الفَلْسَفَةَ عَلَى أرستُوكليتُوس ،
وَالخَطَابَةَ عَلَى بَارُوس ، وَفِى طِيبَةَ
المخطُوطَات المقَدَّسَة . كَتَبَ تأريخًا
لمُقَاطَعَة أرسينُويتس . ذَلكَ مَا سَيَبْقَى فِى النِّهَايَة .
لَكنَّنَا فَقَدْنَا مَا كَانَ ثَمينًا بِالفعْل : شَكْلَه –
كَأنَّه رُؤيَا لأبُولُّو .

ورغم أن نصوص "إيفريون" ستبقى بعده ، إلاَّ أن أثمن ما يمتلك – جماله – سيضيع لا مفر ، لأنه – كما فى القصائد السابقة – لم يصبح موضوعًا للفن (١٦) .

فالفن يحفظ الجمال القابل للتشويه بنقشه على سطحه الذى لا يفنى . وتلك هى المهمة التى ألقيت على عاتق "روفائيل"، الذى كُلِّف بتأليف قصيدة تمجد فضائل الشاعر المتوفى "أمونيس" ، ولاشك فيما كان ينبغى على "روفائيل" أن يضمنه هذا المديح :

بِالطَّبْعِ سَوْفَ تَتَحَدَّث عَن قَصَائده –
لَكِن فَلْتَقُل شَيْئًا عَن جَمَاله ،
عَن ذَلكَ الجَمَالِ الرَّهِيفِ الَّذى أحبَبْنَاه .

قصيدة "إلى أمونيس،المتوفى فى ٢٩ ، فى ٦١٠" (١٩١٧)

ستبقى القصائد التى كتبها "أمونيس"، لكن ينبغى كتابة قصائد أخرى عن جماله لتحريره من النسيان المحدق ، ويأخذ الفنان– لدى كفافي– على عاتقه مسئولية إقامة التماثيل، ورسم الصور الشخصية، وكتابة الشعر تكريمًا للجمال الفاتن ، ومن هذا القبيل، يمكن اعتبار قصيدة "عندما يُبعثون إلى الحياة"(١٩١٦) شعار الشاعر :

(١٦) نلتقى بالنقيض الكامل فى قصيدة "مقبرة لانيس"(١٩١٨) ففى هذه القصيدة، يكون على "ماركوس"– صديق "لانيس" المتوفى– أن يترك مقبرة صديقه ويرجع إلى البيت من أجل رسم الصورة الشخصية، حيث ينبغى العثور فيها على "لانيس": "الصورة التى ماتزال تحتفظ بشىء مما كان ذا قيمة فيه؛/ شيء اعتدت على حبه".

حَاوِل أن تَحفَظَهَا ، أيُّهَا الشَّاعِرُ ،
رُؤَاكَ الشَّبَقِيَّةَ تِلْكَ ،
مَهْمَا كَانَ قَلِيلاً مَا يُمْكِنُ أن يَبْقَى مِنْهَا .
ضَعْهَا ، شِبْهَ مَخْفِيَّةٍ ، فِي أبْيَاتِك .
حَاوِل اقتِنَاصَهَا ، أيُّهَا الشَّاعِرُ ،
عِنْدَمَا تَخْطُرُ حَيَّةً بِبَالِك
فِي اللَّيْلِ أو فِي سُطُوعِ الظَّهِيرَةِ .

فالشعر منغمس لا مفر فى إنقاذ التجربة الماضية؛ إنه يتذكر، ويفتش، ويحيى تلك اللحظات السعيدة ، وفى هذه المحاولة يتم استحضار حتى القوى غير الإنسانية ، وعلى سبيل المثال ففى قصيدة "قبل أن يغيرهم الزمن"(١٩٢٤) يتدخل القدر برهافة– فى هيئة فنان– ليفرق بين شابين كان جمالهما فى الذروة :

تَجَلَّى القَدَرُ فِي هَيئَةِ فَنَّانٍ وَقَرَّرَ تَفْرِيقَهُمَا الآنَ ،
قَبْلَ أن يَتَلاَشَى شُعُورُهُمَا تَمَامًا ، قَبْلَ أن يُغَيِّرَهُمَا الزَّمَنُ :
لِيَظَلَّ كُلٌّ مِنْهُمَا دَائِمًا مِثْلَمَا كَانَ لَدَى الآخَرِ،
شَابًّا بَهِيَّ الطَّلْعَةِ فِي الرَّابِعَةِ وَالعِشْرِينَ .

وعلى نفس النحو تتخذ الأيام– فى قصيدة "أيام ١٩٠٨" (١٩٣٢) – سمات إنسانية لتشهد وتحفظ جمال شاب بجانب البحر ، يبتهج المتكلم بمرأى شكل عارٍ كان مختفياً من قبل فى ثياب غير لائقة :

يَا أيَّامَ صَيْفِ ألْفٍ وَتِسْعمَائَةٍ وَثَمَانِيَةٍ ،
مِن مَنْظَرِك
طُرِحَت البَذْلَةُ بِلَوْنِ القِرْفَةِ البُنِّي بِجَمَالٍ.

صُورتُك احتَفَظت به

كَمَا كَانَ عِندَمَا خَلَعَ ثِيَابَه التَّافهَة هَذه،

وَالثِّيَابَ الدَّاخلِيَّةَ المُرَتَّقَة ، وَرَمَى بِهَا جَانبًا ،

وَوَقَفَ عَارِيًا تَمَامًا ، وسِيمًا بلاَ شُبْهَة ، مُعْجِزَة -

شَعْرُه غَيرُ مُصَففٍ ، مُنسَدِلٌ إلَى الوَرَاء ،

أعضَاؤه مَسْفُوعَةٌ قَليلاً

مِن تَعَرِّيه الصَّبَاحِيِّ فِي الحَمَّامَات وَعَلَى الشَّاطِئ (١٧)

جماليًا ، أو ربما لوجه جمال الفن، ثم خلع الثياب الرثة، لينكشف جسد الشاب . وأيام الصيف في هذه القصيدة - شأن القدر في القصيدة السابقة - تصبح فنانين يكفلون - بفاعلية - المحافظة على الجمال .

والتجارب الجمالية - سواء كانت ماضيةً أو راهنة- هامة بحكم الدور الذى تلعبه كنقطة انطلاق للفن ، وتلك هى حالة قصيدة "بدايتهما"(١٩٢١) ، التى تضفى الدرامية على واقعة جنسية "محرمة" بين شخصين مُجهّلين . قد تبدو علاقتهما العابرة مبتذلة- لغالبية الناس- وغير جديرة بالملاحظة، لكنها بالنسبة للفنان- على نحو ما يؤكد المتكلم- تحمل معنًى خاصًا :

لَكن مَا نَفعُ الفنَّان للحَيَاة :

غَدًا أو بَعدَ غَد ، أو بَعْدَ سَنَوَات ، سَوْفَ يَجْهَر

بِالأبْيَات القَوِيَّة الَّتِي ضَمَّت بِدَايَتَهُمَا هُنَا .

(١٧) ترجمت الصفة kalestbitika إلى " =aesthetically بجمال"، لأنها تتوافق مع تفسيرى للقصيدة بأكثر من ترجمة "كيلي" و"شيرارد" لها بـ" = tastefully بذوق مرهف".

لا يعتبر الشاعر هذه الواقعة دنيئةً ولا تافهة ، بل مناسبة لإدراك الشعر . تصبح الواقعة أقل أهمية – كتجربة حسية – من كونها موضوعًا للفن . كأنها لم توجد – كتجربة – إلاَّ من أجل الفن ، فالمتعة – فيما يبدو- تكتسب دلالةً إذا ما كان الخيال وسيطًا لها ، وذلك أيضًا صحيح فيما يتعلق بالقصيدة المشابهة – من حيث الموضوع – "تأتى للسكنَى"(١٩١٩) ، التى تتناول لقاءً جنسيًا مع شخص مُجهَّل فى حانة . لكن الحدث – هنا – يتم النظر إليه من منظور الشعر :

بَهْجَةُ الجَسَدِ فيمَا بَيْن
الثِّيَاب شِبْه المَفْتُوحَة ؛
اللَّمْحَةُ الخَاطفَةُ منَ الجَسَد – رُؤيَا
مَرَّت مُنْذُ ستَّة وَعشْرينَ عَامًا
وَتَأتِى اليَومَ لَتَسْكُنَ هَذَا الشّعْر .

تكتسب هذه العلاقة – مثل العلاقة القائمة فى قصيدة "بدايتهما" – دلالتها ، بصورة استعادية وجمالية ، بما تلعبه من دور كمصدر للفن ، دور الذريعة لكتابة قصيدة ، وتعبر صورة هذه الواقعة اتساع الزمن من أجل تسجيلها فى قصيدة ، والرؤية الشعرية لدى كفافى رؤية شبقية ، تحتل – فى ارتباطها بالإبداع الجمالى – مكانةً بارزةً فى شعريته .

الشـــبقية

تبدو هذه الشبقية منطوية على عنصر خيالى إدراكي ، وتكتسب موضوعات قصائد كفافى متعةً أكبر من تأملها – على نحو استرجاعى – فى واقعة جنسية ، أو تصوير لقاء شبقى محتمل ، بأكثر من الفعل الواقعى ذاته ؛ فالموضوع- كما يلاحظ "نيهاماس"– "يتعلق بـ"رؤي" لشبقيته ، لا بهذه الشبقية ، مع "استرجاع تلك الساعات"

إذا ماكانت تنطوى على متعة، لا تلك المتعة ذاتها ، مع صورة علاقة الجنس التى عبرت ستة وعشرين عاماً كى "تأتى لسكُنَى" قصيدة كُتبت عنها"(١٩٨٣ : ٣١٤ - ١٥) . وفى قصيدة "نصف ساعة" ، يستدعى المتكلم تجربة "شبقيةً تماماً" ، دون أن يلمس الشخص المجاور له . "لم أنَلْك أبداً، ولا أظن/ أننى سأنالك أبدا" ، والحقيقة أنه ربما لا يريد أو يحتاج إلى نيله ، - فى الواقع - والأمر الدال أنه لا يقول إنه يريد الإمساك به ، بل يريد النظر إلى جسده والتمعن فى شفتيه، ليتخيله على النحو الذى يريد ، والغالب أن المتعة- لدى كفافى - مستمدة من الخيال ، ذلك هو مضمون قصيدة "مضيت" :

اسْتَسْلَمْتُ تَمَامًا وَمَضَيْت ،
مَضَيْتُ إِلَى تِلْكَ المَلَذَّاتِ الَّتِى كَانَت نِصْفَ حَقِيقِيَّة
نِصْفَ مُخْتَلَقَة فِى ذِهْنِى .

والتجربة الشبقية - فى هذه القصيدة - ماتزال منقسمةً إلى الواقعى ونصف الواقعى ، لكن - فى قصيدة "عندما تسمع بالحب" - لاشك فى النمط الأرقى من المتعة :

عِنْدَمَا تَسْمَعُ بِحُبٍّ عَظِيم ، استَجِب ، وتَفَاعَل
مِثْلَ مُحِبٍّ لِلجَمَال ، عَلَيْكَ فَحَسْب - كَشَخْصٍ مَحْظُوظ دَائِمًا -
أن تَتَذَكَّرَ مَدَى مَا أَبْدَعَه لَكَ خَيَالُك .
أوَّلَ مَا مَرَرْتَ به وَاستَمْتَعْتَ بِه فِى حَيَاتك،
وَبَعْد ذَلكَ البَقِيَّةَ:
كُلَّمَا قَلَّت العَظَمَةُ ، كُلَّمَا ازدَادَت الوَاقِعيَّةُ وَالحَقِيقِيَّة،
مِن عِلاَقَاتِ حُبٍّ مِثْلَ هَذه ؛ لَسْتَ مَحْرُومًا .

والإشباع الشبقى – وفقًا لهذه القصائد – يتحقق من خلال "حدة الذهن" ، والمتعة – بالنسبة لهاوى الجمال – تتحقق أساسًا من خلال التفكير ، بالأحرى من خلال تذكر وقائع الماضى أو تخيل وقائع جديدة. فالشبقية – لدى كفافى – مسألة فن (١٨) .

وتقدم أعمال كفافى خطابًا لا يُستنفد غالبًا عن الشبقية ، بفضل الكثير من القصائد والملاحظات التى تمثل المتعة اهتمامًا غالبًا عليها . تهتم هذه النصوص– بصورة زائدة– بالحب الجنسى ، وبالذات بالحب "المنحرف" ، كأنهما يستهدفان– من خلال غلوهما– هزيمة القوانين الأخلاقية وانتهاك المحرمات، والاحتفال بالتجاوز ، والحالة النموذجية هى قصيدة "نضج الروح" المنشورة بعد الوفاة، التى تتبنى– دون الإشارة المباشرة إلى الشعر– الخروج على المعايير الأخلاقية ، ليمكن– بالتالي– أن تستخدم مقدمةً لهذا الموضوع (النص موجود فى الفصل الأول، "الشاعر والمجتمع") . تؤكد القصيدة أنه من الضرورى – من أجل تقوية شخصية المرء – المضى إلى ما هو أبعد من الاحترام العام، واختراق ما هو مقبول اجتماعيًا؛ يمكن للمرء– بفعل العصيان هذا– أن يعرف الكثير من خلال المتعة والهدم : "سَيَكُونُ للمَلَذَّاتِ الحِسيَّةِ أن تُعَلِّمُه الكَثِير . / فَلَن يَخشَى الفعلَ الهَدَّام". فالمعرفة إذن– على ما يفترض البيت الأخير، بصورة مؤكدة– يمكن اكتسابها من خلال الحب الجسدى فيما يتعلق بالخطاب والسلوك ، فبالحديث عن الرذيلة والعيش فيها، يمكن للمرء أن "يَنضُجَ بِقُوَّةٍ إلَى المَعرِفَة".

ففى مثل هذا السياق من الانتهاك، تلعب قصيدة النثر "تنظيم اللذة" دورها بأقصى فاعلية (١٩) ، والقصيدة مكتوبة– بصورة هزلية – كإعلان عام يدعو إلى التحاق

(١٨) ربما كان ذلك ملمحًا آخر للطبيعة المثلية لهذه المتعة. فالخيال– وفقًا لمايقرره "فوكو" فى حديث صحفي– ملمح أساسى للجنسية، لكنه– لدى المثليين– يرجع إلى التحريم الاجتماعي، وذلك ما يتم التعبير عنه، أساسًا، من خلال التذكر، لا التوقع. بالتناقض مع "كازانوفا"– الذى ادعى "أن أفضل لحظة فى الحب هى اللحظة التي يصعد فيها المرء السلالم"، فإن المثلي– وفقًا لفوكو– يقول "إن أفضل لحظة فى الحب هى التى يغادر المحب فيها مستقلاً التاكسى .. فعندما ينتهى الفعل ويذهب الصبي، يبدأ المرء فى الحلم بدفء جسده ، وكيفية ابتسامته، ونبرة صوته. إنه التذكر، لا توقع الفعل، هو ما يتخذ أهميةً أولَى في العلاقات المثلية. ذلك هو السبب فى أن عظماء الكتاب المثلين فى ثقافتنا (كوكتو وجينيه وبوروز) يمكن أن يكتبوا بمثل هذه الرهافة عن الفعل الجنسي ذاته، لأن الخيال المثلى يتعلق– غالبًا– بتذكر الفعل لا بتوقعه"(Foucault ١٩٨٢ ٨٣ :٩١٠) .

(١٩) نُشرت هذه القصيدة بعد الوفاة فى صحيفة "ليكسى)"Lexi مارس–أبريل ١٩٨٣) ، ويؤرخها "سافيديس" بـ ١٨٩٤ – ١٨٩٧ .

أعضاء جدد بفيلق اللذة ، ويفيض النص بالتجاوزات، من الاستعارة الرئيسية المغالية عن تنظيم اللذة، إلى الكثير من النصائح التى تحض القارئ على الالتحاق بخدمة الحب الجسدى :

لاَ تَتَحَدَّث عَن الذَّنب ، لاَ تَتَحَدَّث عَن المَسْئُولِيَّة . فَعِنْدَمَا يَمُرُّ تَنْظِيمُ المُتْعَة مَعَ المُوسِيقَى وَالأَعْلاَمِ ، عِنْدَمَا تَرْتَعِشُ الأَحَاسِيسُ وَتَرْتَعِد ، فَالأَحْمَقُ وَالهُزْأَةُ هُوَ مَن يَبْقَى بَعِيداً، مَن لاَ يَنْدَفِعُ إِلَى الحَمْلَةِ الَّتِى تَسْتَهْدِفُ قَهْرَ المَلَذَّاتِ وَالرَّغَبَات .

ومثلما فى قصيدة "نضج الروح" ، فإن هؤلاء الملتحقين بفريق اللذة يقاتلون أفكار الذنب والاحترام ؛ إنهم يدوسون القوانين الأخلاقية "بائسة الصياغة" و"بائسة التطبيق" ، يقاتلون ، لا يستسلمون إلا للرغبة، كى يستحقوا– عند وفاتهم– الدفن "فى مقبرة المثال حيث تتلألأ مقابر الشعر". فانتهاك المعايير الأخلاقية ليس أمراً "خطيراً" ، على نحو ما يؤكد "الكافر"، لكنها مهمة نبيلة ، يبلغ المرء من خلالها الطريق المفضى إلى مملكة الشعر المطلقة ، وفى هذا النص تتحقق المتعة والكتابة باعتبارهما نقطتين على محور الانتهاك؛ وهما مرتبطتان – بلا انفصال– بقدر ما تستلزمان اختراق القانون .

وهذه العلاقة بين المتعة والكتابة محكمة بقوة فى هذه الملاحظة المنشورة بعد الوفاة:

من يدرى أية أفكار داعرة تهيمن على تأليف معظم الأعمال الأدبية! أفكار منعزلة عن الدعارة تفسد (أو تُغير) المفهوم. وكم فى كثير من الروايات المتنوعة (وخاصةً الروايات الإنجليزية)– تلك التى يدينها النقاد– من أجزاء معينة مرتبكة لأن المؤلف يقوم بإيذاء مقصود– نتيجةً للخدمة الإلزامية التى أداها المؤلف، أثناء التأليف، لتحقيق انطباع بحالة دعارة . وهذا الإحساس بالغ القوة – وأحيانًا ما يكون بالغ الشعرية، والجمال ! – إنه مربوط بالكلمات التى صاحبت ميلاده (Cavafy ١٩٨٣b : ٨٢) .

ولاشك أن الكتابة – فى هذا النص – تمنح المتعة، والعكس بالعكس . إن استهلال عمل أدبى يترافق بشعور متعة "جميل" و"شعري" ؛ وتهيمن النشوة على تأليف الأدب ؛ فالحسية والكتابة مترابطتان بلا إمكانية انفصال .

وتركز قصيدة "فَهْم"(١٩١٨) على هذه العلاقة الرهيفة بين المتعة والكلمة :

فِى الحَيَاةِ الخَلِيعَةِ فِى سَنَوَاتِيَ الأُولَى
تَشَكَّلَت حَوَافِزُ شِعْرِي،
وَتَحَدَّدَت حُدُودُ فَنِّى .

فخلال الانغماس فى الملذات وُلِد الشعر؛ وتترافق الشبقية والكتابة ، لكن المتعة – لدى كفافى على ما سبقت الإشارة– مرتبطة ، فى معظم الأحوال، بالشذوذ ، ففى قصيدة "فَهْم" ، توصف حياة المتكلم بأنها "فاجرة"؛ وفى "اختراق" ، تُسمَّى الحسية التى يجربها الشاب الإغريقى "محرَّمة" :

الأَشْيَاءُ الَّتِى تَخَيَّلَهَا فِى جُبْنٍ كَتِلْمِيذ
تَكَشَّفَت لَه الآنَ بِلاَ مُوَارَبَة. وَيَمْشِى فِى الشَّوَارِعِ،
يَظَلُّ فِى الخَارِجِ طُولَ اللَّيْل، يَنْغَمِس. وَكَمَا يَنْبَغِى (لِنَمَطِ فَنِّنَا)
يَمْنَحُ دَمُه –الفَتِيُّ وَالحَار–
نَفْسَه إِلَى المُتْعَة. تَغْلِبُ جَسَدَه
النَّشْوَةُ الشَّبَقِيَّةُ المُحَرَّمَة؛ وَأَعضَاؤُه الشَّابَّة
تَسْتَسْلِمُ تَمَامًا لَهَا.

عَلَى هَذَا النَّحْوِ يُصْبِحُ صَبِيٌّ بَسِيط شَيئًا جَدِيرًا بِنَظَرَاتِنَا إِلَيْه، وَلِبُرهَة يَدْخُلُ هُو أيضًا "عَالَمَ الشِّعْرِ" المَجِيد ، ذَلِكَ الشَّابُّ الشَّهْوَانِيُّ ذُو الدَّمِ الفَتِيِّ الحَار . فالدخول إلى "عالم الشعر المجيد"– الذي يذكرنا بـ"مقبرة المثال" و"ضريح الشعر" فى قصيدة "تنظيم اللذة"– لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال طقوس معينة لشعائر شبقية. فلابد للشاب أن يستسلم أولاً للمتعة المحرمة قبل أن يصبح جديراً بالإعجاب والرغبة فيه، وقبل أن يتمكن– وذلك هو الأهم– من التقدم خلال المملكة الجمالية ، فمن أجل ارتقاء سلَّم "ثيوكريتوس" الشعرى السامى ، لابد للمبتدئ من انتهاك القوانين التى تحرم أنواعًا معينةً من الحب ، ويتم إقامة توازٍ آخر بين الشهوة والكتابة، يؤكده– بالطبع– موضوع الانتهاك؛ فالمتعة التى يستسلم لها الشاب ينبغى تحريمها، إن لم تكن منحرفة .

والفنان الكفافى – كما اتضح من الفصل الأول – يتوق إلى تصوير نفسه كمنحرف وشاذ . فهو يعتبر نفسه – بفخر – منتهكًا للمألوف . ففى قصيدة "وتسكعت واستلقيت على أسرتها"، يتباهى المتكلم بأنه نأى بنفسه عن غرف المتعة الشهيرة ودخل غرف الشهوة السرية والمخزية :

لَكنَّهَا لَيسَت مُخْزِيَةً لِى – إذ لَو كَانَت كَذَلِك –
فَأى شَاعِرٍ هَذَا ، أيّ فَنَّانٍ هَذَا سَأكُون ؟
سَأكُونُ بِالأحْرَى هَاوِيًا. سَيَكُونُ الأفضَلَ،
الأفْضَلَ بِكَثِيرٍ أن أتَمَسَّكَ بِشِعْرِي،
مِن تَحْقِيقِ المُتعَةِ فِى الغُرَفِ المُبْتَذَلَة.

فالسلوك الجنسى المقبول من المتكلم–الشاعر لا يتناقض مع حرفته ، حيث لا يستلزم الفن التوحد مع المعايير الاجتماعية ولا دعمها ، بل إنكارها العنيف ، والمعرفة– وفقًا لما تقرره قصيدة "نضج الروح" تكتسب من خلال العصيان والتمرد؛ وتقوم بين المتعة والكتابة– وفقًا لقصيدة "تنظيم اللذة"– علاقة مشتركة ، فالقوة – على نحو ما تفترضه الملاحظة التالية المنشورة بعد الوفاة– موجودة فى الضلال: "لا أدرى ما إذا

كان الضلال يمنح القوة. أحيانًا ما أعتقد ذلك. إنه بالتأكيد- على أية حال- منبع العظَمة"(Cavafy ١٩٨٣ a : ٢٩) ويتحدث الفن عن الفساد وانتهاك الحدود الاجتماعية؛ إنه يتخطّى اللائق والمباح، ويحفز المرء على فعل المُدان .

وفى هذا السياق، يتخذ مصطلح "الفن" دلالةً واسعةً ليست مقصورةً على كتابة الشعر أو إبداع الأشكال الجميلة ، إنه يمد معناه إلى حد أن يصبح " Weltanschauung رؤية للعالم" ، كيفيةً لفهم العالم والحياة. فشعرية كفافى يمكن أن تقع ضمن خطاب النزعة الجمالية لأواخر القرن التاسع عشر، الذى لا يتضمن مفهومه للفن البراعة الخيالية فحسب، بل يتضمن أيضًا توجهًا تهيمن عليه التجربة الجمالية ، وبهذا المعنى ، يعنى الفن طريقة حياة، على ما يتضح من قصيدة "عن اليهود (٥٠م)" :

رَسَّامٌ وَشَاعِر، عَدَّاء ، رَامِى قُرص ،
جَميلٌ مثلَ إندميُون : لاَنثيس، ابنُ أنطُونيُو.
مِن عَائِلَةٍ عَلَى علاَقَةٍ حَميمَةٍ بِجَمَاعَةِ اليَهُود.

أثمَنُ أيَّامِى هِيَ الأيَّامُ
الَّتِى أتَخَلَّى فِيهَا عَن مُلاَحقَةِ الجَمَالِ الحِسِّي،
الَّتِى أهجُرُ فِيهَا العَقِيدَةَ الهِيلِلينِيَّةَ الصَّارِمَةَ وَالرَّائِعَة،
بِإخلاَصِهَا مُطلَقِ العِنَان
للأعضَاءِ البَيضَاء، الفَاتِنَة، المَنذُورَةِ للفَسَاد،
وَأُصبِحُ الرَّجُلَ الَّذِى أرِيدُ أن أكُونَه أبَدًا:
ابنَ اليَهُودِ، اليَهُودِ المقَدَّسِين".

يَا لَه من تَصْريح مُتَوَقِّد الحَمَاس منْه: " ... أن أكُونَه أبَدَا
ابنَ اليُهُود، اليَهُود المقَدَّسين".

لَكنَّه لَم يُصْبح شَيْئًا من هَذَا القَبيل.
فَـمَذهَبُ المُتعَة وَفَنُّ الإسكَنْدَريَّة
أبْقَيَاه ابْنَهُمَا المَوْهُوب.

يعلن المتكلم – وهو فنان ورياضى – عن رغبته فى هجران أسلوب حياته الانحطاطي، والعودة إلى التراث اليهودى الورع. لكن خطته لم تتحقق أبدًا، على أية حال، ليظل مخلصًا لـ"مذهب المتعة وفن الإسكندرية" ، ولا يعنى مفهوم "الفن"– على نحو ما استخدم هنا– حرفةً أو براعة، بل يعنى رؤية للعالم، طريقة حياة لرياضى ، ونجد هذا المعنى أيضًا فى قصيدة "جوليان والأنطاكيون" (١٩٢٦) ، الذى يتعلق بتنكر الأنطاكيين وإصلاحات جوليان الدينية والتطهرية :

كَيْفَ يُمكنُ لَهُم أن يَتَخلَّوا أبدًا
عَن طَريقَتهم الجَميلَة فِى الحَيَاة
مَدَى مَلَذَّاتهم اليَوْميَّة، وَمَسْرَحهم الرَّائع
الَّذي يُحقِّقُ الوَحْدَةَ بَيْنَ الفَن
وَمُيُول الجَسَد الشَّبَقيَّة ؟

وجملة "طريقة الحياة" ((diaviost - التى ترد فى البيت الثانى – تتحدد، فى موضع آخر بالقصيدة ، باعتبارها طريقة "لَذيذَةً وَجَمَاليَّةً عَلَى نَحوٍ مُطلَق". والفن– لدى كفافي– يدخل ضمن طريقة الحياة وفقًا لمذهب المتعة. إنه يتحد بالمتعة، ليشكل نظرة

متميزةً إلى العالم- يتم إدراكها في إعلائها من قيمة التجربة الجمالية، وإخلاصها للجمال، واحتفالها بالشباب، والثبات على مذهب المتعة، والولع بالأناقة، وتأكيدها على الأحاسيس الرهيفة ، وتنتشر جميع هذه السمات - بشكل أو آخر- في خطاب النزعة الجمالية في أواخر القرن التاسع عشر .

كفافي ورَسكين

على نحو ما سبق ذكره في الفصل السابق، أعلن بعض المُنظِّرين بقوة تصنيفًا للفن عزله عن الفعاليات الإنسانية الأخرى. وقد هاجم "جون رَسكين"- ضمن آخرين- فصل الفن عن محيطه الاجتماعي ، معتقداً أن الفن يعكس بنية المجتمع الأخلاقية ، ووفقًا لرَسكين، لا يخلق الفن نفسه بالتوالد الذاتي، ولا هو موجود مستقلاً، بل ينبع من منبع اجتماعي ليؤدي مهمةً معينة ، أي تنوير الإنسان وتدعيم وضعه الأخلاقي ، وقد لقيت كتابات "رَسكين" انتشاراً واسعًا ولعبت دوراً مؤثراً للغاية ، وكان كفافي يعرف كتاباته، وكتب تعليقًا (نُشر بعد وفاته) على بعض فقرات "رَسكين" التي تتناول الجماليات (النص الذي استخدمه كفافي هو "مختارات من كتابات جون رَسكين" [1893] ، ولا تشكل هذه التعليقات- عندما توضع في مواجهة نصوص "رَسكين" المتعلقة بها- حواراً ممتعاً بين الشكلانية والأخلاقية/ النفعية فحسب، بل توضح أيضاً موقف كفافي من القضايا المتعلقة بالجمالية والشعرية .

فعلى النقيض من مدرسة "الفن للفن"، يؤمن "رَسكين" بأن للفن وظيفةً اجتماعيةً وغايةً أبعد من عكس جماله الخاص ، فللفن- على ما يؤكد- غرض تربوي، ينبغي أن يكون أصيلاً بالنسبة للمؤلف، وعليه أن يصور الواقع بإخلاص. فالفن والأخلاق لا ينفصلان، وقد حدد الشعر باعتباره "الإيحاء- بفعل الخيال- بدوافع نبيلة لمشاعر نبيلة"(Ruskin ١٨٩٣ : ١٢٣ ,Modern Painters III, IV] ١٠ ، ٤٥ ١٤]) . وفي تعليقه على هذا المقتطف، يلاحظ كفافي أن مثل هذا التعريف هو- في أن- معوق وغير حقيقي. وكتب كفافي "إن الحبس في سجن "الدوافع النبيلة" لهو أمر زائف" (في -Tsir kas ١٩٧١ : ٢٢٩) . وفضلاً عن ذلك، تساءل كفافي- في نصه- عن إمكانية (والاحتياج إلى) أي تعريف للشعر، وخاصةً عندما يضعه المرء في إطار الأحكام الأخلاقية. ومن ناحية أخرى ، أكد "رَسكين" على ضرورة ربط الفن بالأخلاق ، وعلى أولية اتخاذ موضوعات مناسبة للفن ، و"المشاعر النبيلة" التي يشير إليها فيما سبق

ليست شعريةً في ذاتها ، طالما أن قيمتها الشعرية محكومة بالشيء المصوَّر الذى يثيرها ، وسواء ما كان العمل فنياً أم لا، فإنه يعتمد على ملاءمة الشيء الذى يصوره: "فيمكن إثارة إعجاب حار- لدى بعض الأذهان- بعرض ألعاب نارية، أو شارع دكاكين أنيقة؛ لكن شعورهم هذا ليس شعرياً لأن دوافعه زائفة، وبالتالى وضيعة ٤٦ "(Ruskin ١٨٩٣ : ١٢٣ ,Modern Painters III, IV] ١ ، ٤٦ ، ١٤] (والواضح أن "رَسكين" لا يعتبر الألعاب النارية أو الفترينات موضوعات مناسبة للفن .

وعلى أية حال، فكفافي لا يشغل نفسه بنُبل الموضوع، أو حتى بالموضوع نفسه أبدًا ، حيث الإحساس الذى يستثيره الموضوع هو الأسمَى بالنسبة لكفافي: "الأعمال الجيدة والعظيمة يمكن إبداعها في سياق "شارع الدكاكين الأنيقة" ، بلا علاقة بنبل أو عدم نبل "شارع إلخ"- كلمات مبتذلة- بل بالعلاقة بالشعور أو الإحساس الذى سيرتبط بـ"الشارع" ، ويحتويه مع الآخرين تمامًا" (Tsirkas ١٩٧١ : ٢٣٠) . وينتقل كفافي - في تعليقه من المضمون إلى الشكل، ومن الموضوع إلى الأسلوب ، من الرسالة إلى الاستجابة التى تؤثر في توسيع مدى الموضوعات في الفن وتحريره من قيود التمثيل المحاكاتى ، فالأمر الحاسم- في الوظيفة الجمالية- ليس الموضوع، لكنه الشعور الذى يستثيره؛ ولهذا، يمكن استخدام أى شيء كمادة موضوع مناسبة ، ولم يعد الفن بحاجة إلى الالتزام بتراتبية "رَسكين" المعوقة الخاصة بالمشاعر النبيلة والموضوعات السامية .

وموقف كفافي واضح تمامًا، لكن الأقل وضوحًا ربما هو خروجه على فكر القرن التاسع عشر التقليدى فيما يتعلق بموضوع الفن ، فخلال هذا الزمن بدأ الفنانون في تجسيد موضوعات غير مباحة فيما سبق، مثل الجنون والخطيئة والمرض والانتهاك والرذيلة، ضمن البنية الكلية لموضوعات الفن ، يصدق ذلك- بشكل خاص- على الشعراء الرمزيين، مثل "بودلير" الذى احتفى ، بسعادة، بغير المباح والمدان، وقدم لقرائه رؤيةً غريبةً لأتباع الشر الشاذين المتكلفين ، وأشار "بودلير" إلى هذا التحول في الاهتمام الموضوعاتى للفن، في إحدى مقالاته " صالون ٦٤٨١"، حيث تشكَّى من أن الفنانين التقليديين قد قصروا أنفسهم على الموضوعات العامة والمعترف بها من قبيل الانتصارات والإنجازات والبطولة، فيما تجاهلوا اليومي ، فثمة نطاق من الموضوعات- حسبما يقرر- بطولية على نفس النحو: مشهد مدينة رائعة، آلاف الأفراد المشردين ،

المجرمون والعاهرات الذين ينتشرون في العوالم السفلية لمدينة ما كبيرة (Baudelaire ١٩٢٣ : ١٩٩) والشاعر الحديث- مثل "بودلير" و"كفافي"- يضع في بؤرة الاهتمام تلك الجوانب من الحياة التي تعتبر غير جديرة بالفن، والتي استبعدت- بالتالي- إلى هوامشه .

ويعتبر "رَسكين" الموضوعات الفردية sujets privés - على ما سبقت الإشارة- مادةً غير ملائمة لمهمة الفنان التنويرية ، ويعرب عن ازدرائه لإحدى لوحات "موريللو" ، معتبراً تقديم الأطفال الفلاحين المتسخين والحفاة انحطاطاً ، ويتساءل عما إذا كانت اللوحة تستحق العناء: "لكن أهناك شيء آخر فيها سوى التشرد، أكان خيراً للرسام أن يضيع وقته في رسم هؤلاء الأطفال الأوغاد المنفرين؟ ألا تحس بالتأثر شفقةً بهؤلاء الأطفال عندما تنظر إليهم؟"(Ruskin ١٨٩٣ : The Stones of Venice, II, VI,47 [٦٠]) . ويرد كفافي على أسئلة "رَسكين" الساخط بأسئلته هو: "ما معنى هذه الأسئلة؟ ما علاقتها بالفن ؟ ألا بد للعمل الفني أن يجيب على مثل هذه الأسئلة ؟" (Tsirkas١٩٧١ : ٢٢٩) . والواضح- بالنسبة لكفافي- أن اعتراضات "رَسكين" لا علاقة لها بالفن ، إذ تستخدم المعايير الأخلاقية، أي غير الجمالية ، غير الصالحة – في النهاية – لتقييم الفن ، لكن هذه الأسئلة توضح المواقف المناقضة لرَسكين وكفافي .

وتصبح اختلافاتهما أكثر وضوحاً عندما توضع في ضوء التمييز التعليمي لفوكو بين التأريخ التقليدي والفعلي ؛ ففي مقالته "نيتشه ، السلالة والتاريخ" يرصد "فوكو" أهم سمة للتأريخ التقليدي التي تكمن في نزوعه إلى إقامة علاقة وثيقة بين القُرب والبُعد، مركزاً مجال اهتمامه على القمم وأرقى الفترات وأنقى الأشكال وأكثر الأفكار تجريدية وأعظم الأشخاص ، ويقصر التأريخ الفعلي – من ناحية أخرى – رؤيته على أقرب الأشياء إليه ، عاكفاً لا على الأفكار والظواهر البعيدة المتسامية بل على الواقع المتاح (١٩٧٧ : ١٥٥) وإذا ما أحلت إحدى جماليات "رَسكين"- بإلحاحها على المشاعر النبيلة والموضوعات الرفيعة- محل التأريخ التقليدي ، ونظرة كفافي الجذرية للفن بتأكيدها على هذا العالم وقذارته وعاديته محل التأريخ الفعلي ، فيمكن تحديد الموقفين والآراء المكونة لهما ؛ يمثل "رَسكين" المدرسة التقليدية ، التي ترى أن الفن إنما يعكس البناء الأخلاقي للمجتمع ويساهم في ترسيخه ، ويتبنّى كفافي نزعةً جماليةً تعارض النظريات الأخلاقية لما هو جمالي، وتجسد تلك الموضوعات التي كانت مستبعدةً – حتى ذلك الحين – من اهتمام الفن الرفيع .

الحداثــة

أحد المجالات الكبرى هو الفن أو الشعر ذاته ، وكثيراً ما كان الفن يقوم بإحالات ذاتية الانعكاس ، لكن العمل ذاته لم يصبح استغراقًا فنيًا سائدًا إلا مع نهاية القرن التاسع عشر ، وبالذات بداية القرن العشرين ، مع قدوم الحداثة ، وتكمن جذور هذا التطور - بلاشك - في العزل الكانطي للحكم الجمالي ، والفصل التالي للجمال عن سياقه الاجتماعي ، لقد حدث تحول في أولويات الفن من المضمون إلى الشكل ومن التمثيل إلى نمط التمثيل ، وتجلى هذا الانحراف عن التراث، سواء في النصوص النظرية أو الشعرية في القرن التاسع عشر ، على سبيل المثال : هجوم "جوتييه" على المفهوم النفعي للفن ؛ وتمجيد "بو" للقصيدة ذاتها باعتبارها عملاً "جليلاً بكل معنى" و"نبيلاً بصورة سامية" ، وبنية "مالارميه" الجمالية ذاتية الهدف التي تقع في غرام نفسها ، والعمل الفني لوايلد الذي يعربد في إعجاب استبطاني ، ودفاع "باتر" عن الفن للفن ، وأخيراً احتفاء كفافي بالشكلانية وتأكيده على كل من الحِرَفية ووظيفة الفن .

فإذ يفتتن بتركيبه الداخلي ويستحوذ عليه كماله، ينسحب الفن - بالضرورة - إلى داخل حدوده الخاصة ويفترض نفسه موضوعًا . وشأن نموذجه الأولى ، المفهوم الرومانتيكي للعضوية ، كان الفن - في جوهره - انعكاسًا ذاتيًا، موجوداً ذاتيًا ، ومكتفيًا بذاته ، لقد جعل العمل من استحواذه النرجسي موضوعاً له. عرض صورة ذاتية لنفسه كوعي ذاتي ، وبنية مستقلة ، تعي وجودها الجمالي وتتكلم عن عملية إبداعها ، وكي نعود إلى شبكة "أبرامز" ، بتأكيداتها المتزايدة على العمل باعتباره هدف الاهتمام، فقد انتهى الأمر بالفن إلى التقليل من إدراكه من منظور العالم والمتلقي والفنان، وتزايد إدراكه من منظور ذاته [(٢٠)] . ومع الحداثة، بلغ العمل الواعي بذاته تمجيده الأقصى ، وأصبح واحداً من الملامح الواضحة لهذه الحركة ، وعلى نحو ما يفسر "مالكولم برادبيري" ، في مقدمته لكتاب "الحداثة" : "يميل العمل الحداثي، تقنيًا ، إلى التحليلية والانطواء على ذاته، مجسداً نقده الخاص إلى حد يمكن معه أن يشكل

(٢٠) حدث تحول مماثل في النقد مع ظهور الشكلانية الروسية، ووريثتها البنيوية التشيكية والفرنسية ، والمدارس الثلاث تدرس النص من منظور خصائصه الشكلانية ومكوناته الداخلية، وتجاهد من أجل التمييز بين الأدب واللاأدب ، وفي العالم الأنجلوأمريكي، كان ثمة نقد جديد موجه إلى النص، بحثًا عن تحليل العمل الفني- تجريبيًا- مستقلاً عن محيطه الاجتماعي ،. وتنتمي التفكيكية الأنجلوأمريكية أيضًا إلى هذا التراث الخاص بالانعزالية الجمالية والتأويلية؛ وفي محاولتها تحديد المفارقات والتصدعات الداخلية للنص، تتجاهل بُعده الاجتماعي والتاريخي .

هذا النقد الموضوع الحقيقي– فالعمل يدور حول كتابته، طارحًا الأسئلة حول تطبيقاته وافتراضاته المسبقة"(Bradbury and McFarlane ١٩٧٦ : ٣٧٠) .

حقًا، بقدر ما أصبح الفن أكثر استقلالاً ، إذ يطرح عنه كل ما هو غريب على ذاته، أصبح – بالنسبة إلى نفسه– إشكاليًا ، واقتحمته الأزمة، وتجسد هذا النقد باعتباره أحد موضوعاته (Bürger ١٩٨٤ : ٢٧) (٢١) ، ولم يكن هذا النقد بالضرورة سلبيًا أو فاسدًا ، وفقًا لكليمنت جرينبرج ، لكنه ظهر في كل فن مكتسبًا فهمًا أفضل لنفسه؛ لقد اكتسب خصوصيةً وتحديدًا لمجال سيطرته ؛ فكل فن يبدأ بإثبات أنه يمكنه تقديم شيء ما مفتقد في الفنون الأخرى؛ ويكون عليه أن يحدد "من خلال العمليات المميزة له، التأثيرات المميزة له"(Greenberg ١٩٧٣ : ٦٨) . أصبح العمل الفني مدركًا لذاته كفن؛ أصبح واعيًا بالمشاكل الكامنة في إنتاج الفن وتحدث عنها . ويلفت العمل الحداثي الانتباه إلى ذاته باعتباره نتاجًا إنسانيًا؛ إنه يمثل ذاته، لا باعتباره نافذةً على العالم، بل كبنية مبهمة تهدم محاولات القارئ الإمساك بالواقع بتذكيره دائمًا– من خلال إحالته إلى نفسه– بطبيعته الفنية والحرَفية. إن أوهام النص التقليدي– الذي يُسهل نسيان الذات والتوحد بالعالم– قد تم كَبتها ، وبالعكس، فقد تم إبراز تلك الخصائص التي تحدد "فنية" العمل. يتطلب مثل هذا العمل إدراكه كانعكاس للواقع ، لا كتعبير عن روح الفنان، بل كموضوع مستقل موجود بحكم حقه الذاتي ؛ فالعمل الفني يدرك– برهافة– إشكاليات الفن ، ونشوئه ، ووضعيته الجمالية (٢٢) .

(٢١) يقرر "بيتر بيرجر" أن الطليعة التاريخية (الدادائية والسيريالية والمستقبلية) اتخذت رد فعل ضد فكرة الاستقلال هذه، وحاولت تجاهل مفهوم الفن باعتباره مؤسسةً– الذي ظهر إلى حيز الوجود مع المثالية الألمانية وظهور الطبقة البرجوازية– بلفت الانتباه أولاً إلى طبيعة الفن المؤسساتية، ثم بتفكيك فكرة الشخصية الجمالية من خلال تقديم الفن المنتج على نطاق واسع، من قبيل "الأعمال الجاهزة" لديشامب. وقد حاولت الطليعة تدمير انفصال الفن عن الحياة، الذي دعمته الحداثة من خلال تمجيدها للفن الخالص، الرفيع. ولا يمكن تصنيف كفافي بالطبع– باعتباره عضوًا في الحداثة العليا– ضمن هذا التجلي المتطرف للحداثة، الجذري والمحطم للأيقونات المقدسة. فكتابات كفافي لا تتضمن أبدًا فكرة النفي الكوني التي تسم الطليعة، وتميل دعاواه الجمالية إلى دعم استقلال الفن لا تدميره. انظر – في Calinescu (١٩٧٧) – التمييز المفيد بين الطليعة التاريخية والحداثة .

(٢٢) يقدم "والتر أونج"– في كتابه "الشفاهية والكتابية"(١٩٨٢) – تفسيرًا آخر لظهور نزعة الاكتفاء الذاتي والاستقلال في الفن . ويراها نتاجًا لثقافتنا الطباعية . فالطباعة – وفقًا لأونج – تشجع الإحساس بالانغلاق والنهائية وتنتج النصوص ذاتية الانغلاق والاستهلاك (المحمية قانونيًا بحق الطباعة) (ص ١٣١) . وفكرة وجود كلام مستقل تبدعه الكتابة وتُنشئه الطباعة لهي فكرة غريبة على الثقافة الشفاهية، التي لم تفصل الشعر عن سياقه (ص ١٦١) . وبالفعل ، فمثل هذه الإبداعات الأخيرة – من قبيل مفهوم التناص ، الذي يهدم الاستقلال والأصالة الجماليين – تعترف بها ثقافة المخطوط manuscript culture ، حيث خلقت نصوصًا – عن إدراك وبلا وعي – من نصوص أخرى (ص ٣٣١) .

ويمثل هذا المظهر من الحداثة بُعداً هاماً من كتابة كفافي الشعرية ، حيث تتناول قصائد كثيرة – مباشرةً أو مواربةً – الشعر والفن عامة ، وشعر كفافي مهتم– بدرجة كبيرة– بذاته؛ إنه واعٍ بذاته ، ودراسة شعريته هذه ذاتها قد سهلها حقيقة أن القصائد إما إنها "تتحدث" عن نفسها كقصائد ، أو إنها معنية بمسائل من قبيل موقف الشاعر، ودور الخيال ، وطبيعة الجمال، ووظيفة الذاكرة، وآليات التراث. وتكشف قصيدة "قيصرون" بحيوية– وهي قصيدة تمسرح خروجها إلى الوجود – هذا الملمح الحداثي الخاص بالإحالة إلى الذات (انظر النص في الفصل الأول) ، تفتتح القصيدة بالإحالة إلى النص الذي وُلدت منه ، ويشرح المتكلم/ الشاعر أنه– من أجل إزجاء بعض الوقت ، وأيضاً الإلمام بحقبة تاريخية معينة– يراجع مجموعة المخطوطات البطلمية. يتصفح– بلامبالاة– سجل الأسماء الشهيرة ومدائحهم، لكنه لا يتوقف إلاّ عندما يكتشف إشارةً ثانويةً إلى ملك غير هام :

عِنْدَمَا سأَعْثُرُ عَلَى الوَقَائِعِ الَّتِي أُرِيدُهَا
سَيَكُونُ لِي أن أُنَحِّي الكِتَابَ جَانِبًا ، لَكِن
إشَارَةٌ تَافِهَةٌ إلَى المَلِك قَيْصَرُون
جَذَبَت انْتِبَاهِي فَجْأَةً ..

تَعبر عين الشاعر الألقاب المبتذلة لمشاهير الملوك وتتوقف – على النقيض – عند الإشارة العابرة إلى "قيصرون" المعروف بالكاد ، الذي يختاره موضوعاً للقصيدة ، إنه ينتقي "قيصرون" – بالتحديد – بسبب افتقار الملك إلى تميز وشهرة تاريخيين ، وهذه الاستراتيجية غير التقليدية – فيما يبدو – هي نموذج دقيق للشعرية ما بعد الرومانتيكية ، والحداثية على نحو خاص ، وتكشف عن ولعها بالأشخاص الهامشيين ، وبذلك يكشف الشاعر الحداثي عن أولوياته، وينتقد – ضمنيًا – أسلافه على إعلائهم، في قصائدهم، من قيمة "الممتاز ، والمجيد ، والقوي ، والخَيِّري" وتعارُض كفافي مع "رَسكين" واضح هنا، حيث يهبط الشاعر – في قصيدة "قيصرون" – من الذُّرى السامية التي يحتلها الشعراء التقليديون، ويختار – على النقيض – مادةً يعتبرونها غير جديرة بالشعر ، إنه يكسر ألفة الفكرة السائدة الخاصة بالموضوع الشعري ، لكن

الأهم أنه – باختياره شخصية "قيصرون" المنسي– يقدم، كشاعر متأخر، إسهامه الأصيل في التراث ، ورغم أن الكثير قد كُتب عن مشاهير الأبطال والبطلات في التاريخ ، عن القياصرة والكليوباترات ، إلاَّ أن ما قيل عن "قيصرون" كان شحيحًا؛ ولهذا ، فهو يقدم – كموضوع – مجالاً أكبر للإبداع :

لأنَّ المَعْرُوفَ عنْكَ مِن التَّارِيخ
لَيْسَ سِوَى القَلِيل،
يُمكِنُنِي أن أصُوغَكَ بِحرِّيَّة أكبَرَ فِي ذِهْنِي.

وتقدم هذه السطور دليلاً على الاتجاه الذى اتخذه الفن الحديث فى تحويل هوامش المجتمع وعناصر التاريخ المستبعدة إلى المركزية ، وفى تمكين أصواتها المقموعة من النطق .

والمهم ملاحظة أن التشديد فى القصيدة لا ينصب على شخصية "قيصرون" التاريخية، بقدر ما ينصب على إنقاذه من النسيان وتحويله إلى موضوع شعرى .

جَعَلْتُ مِنْكَ وَسِيمًا ومُرْهفًا.
وَفَنِّي يَمْنَحُ وَجْهَكَ
جَمَالاً حَالمًا، وَجَذَّابًا.

فـ"التشكيل الفني" يبرز على طول القصيدة بالإشارات إلى الشعر وتأليفه . وبدءًا بالإشارة الافتتاحية إلى المصدر النصى للقصيدة، إلى مناقشة الموضوعات المتصلة بها الخاصة بالخيال والتراث، تهتم القصيدة بالتأمل الذاتي، وظهورها إلى حيز الوجود ، وتقنيات التأليف الشعرى وتأثيراتها ، وفى هذا الصدد تمثل "قيصرون" قصيدةً واعية بذاتها كفن .

وثمة قصيدة أخرى تنحو نفسن النحو، هى "أوروفيرنيس" (١٩١٥) . والشخصية الرئيسية، "أوروفيرنيس" ، غامضة إلى حد أن كُتب التاريخ لم تخصص لها سوى بضعة سطور ؛ فموسوعةالمعرفة القديمة– Real-Encyclop?die der klassischen Al-

tertumswissenschaft - لا تحتـوى إلا على نبـذة مـوجـزة للغـاية عنه، و"قـامـوس أكسفورد الكلاسيكى" يذكره بصورة غير مباشرة ضمن المدخل المتعلق بأبيه ، وعلى أية حال فالقصيدة الحداثية تنقذه من اللامبالاة التاريخية بتحويل المعلومات الهزيلة إلى قصيدة ، ومثلما فى قصيدة "قيصرون"، يشير المقطع الأول إلى مصدر إلهام القصيدة، وهو – فى هذه الحالة – عُملة الدراخمة التى تحمل صـورة "أوروفيرنيس" ، ويختلف هذا المقطع– هو والأخير– عن بقية القصيدة ، إذ يتعلقان بقطعة العُملة التى يمسكها المتكلم أمامه ، فيما ينفصلان طباعياً– على نحو دال– عنها ليحيطا بها فى نسق دائرى ، فالمقطعان يقعان فى حاضر المتكلم، خلال وقت كتابة القصيدة، فيما تروى المقاطع الستة الداخلية سيرة حياة "أوروفيرنيس" ، وتُستخدم المقاطع الداخلية باعتبارها القصيدة التى ألهمها وجه قطعة العُملة، فيما يؤدى المقطعان الخارجيان دور المنبه إلى أن ما يجرى إنما هو كتابة قصيدة. والمسافة الزمنية التى تفصل بين الحدثين توحى بتأليف قصيدة داخل القصيدة .

وفيما يقتفى هذا النص الداخلى آثار حياة "أوروفيرنيس" ، يؤكد الإطار الخارجى أن ذلك إنما يحدث بفعل أداة الشعر التى بعثت الهوامش المنسية أو أوجه قصور التاريخ ، وتدور قصة "أوروفيرنيس" – حسبما قدمتها القصيدة– على النحو التالي: وهو طفل، نُفى من قصر أسلافه فى "كابادوشيا" ، ونُصِّب فى "إيونيا" كيوناني؛ وعندما غزا السوريون "كابادوشيا" ، تقلد المُلك ليخلعه أهل "كابادوشيا" ، وبذلك عاد إلى سوريا واستسلم لحياة الملذات ، وذات يوم ، إذ تذكر تراثه الملكى ، بدأ فى رسم خطة غير محددة :

حَاوَلَ البَدْءِ بِخدْعَة
أن يَفْعَلَ شَيْئًا ، أن يَتَوَصَّلَ إِلَى خُطَّة؛
لَكِنَّه فَشَلَ عَلَى نَحْوٍ يُرْثَى لَه وَذَلِكَ مَا كَان .

وينتهى السرد بملاحظة محل شك ، كأن المعلومات كانت منقوصة فيما يتعلق بهذه النقطة الخاصة ، وعلى أية حال، فلم ينجح "أوروفيرنيس" واختفى تقريباً من حوليات التاريخ .

لاَبُدَّ أن نِهَايَتَه لَم تُسَجَّل فِي مَكَانٍ مَا إلاَّ كَي تَضِيع ؛
وَرُبَّمَا عَبَرَهَا التَّارِيخ
وَعَن صَوَابٍ لَم يُحَمِّل نَفْسَه عَنَاءَ أن يَلْحَظ
شَيْئًا بِمِثْلِ هَذِه التَّفَاهَة.

وهذا المقطع قبل الأخير، بخاتمته الفظة إلى حدٍّ ما، يبرز الفارق بين التأريخ والقصيدة الحداثية: فالتأريخ يختار عدم الاهتمام بكتابة نهاية "أوروفيرنيس" (أو كثير من التفاصيل الأخرى لحياته) ؛ لقد تجاهله وسمح له تقريبًا بالتلاشي ، وفي المقابل ، احتفظ الفن بجماله بنقشه على قطعة العملة، ثم خصص قصيدةً بكاملها لهذه الشخصية الغامضة ، وفيما يسجل التأريخ التقليدي- بالأساس- الأحداث العظيمة، والعصور الذهبية، وعظماء الرجال، تهدم القصيدة الحداثية هذا النهج المتعالي باختيار الزَّلاَّت والمنسيين موضوعًا لها ، وتلك إحدى وظائف الفن الحداثي؛ إنه يبحث عن ذوي القدرة العادية- أمثال "قيصرون" و"أوروفيرنيس" و"ووزيك" و"ليوبولد بلوم" و"ويلي لومانز" و"ساليرى" - ويغفر لهم .

هذه المحافظة على كينونة هامشية تمثل أحد الهموم الرئيسية للقصيدة، حيث لا تعيد القصيدة خلق حياة "أوروفيرنيس"، بقدر ما تحول المادة التاريخية البائسة إلى عمل فنى ، إن الوضع البارز لهذين المقطعين الخارجيين، بنقدهما الضمنى للتأريخ التقليدي، والإثبات التالي لقوى الشعر، يكشفان الوظيفة المزدوجة للقصيدة باعتبارها فنًا وموقعًا لإبداع الفن ، ويعرقل الوعي الذاتي للنص توحد القارئ بقصة "أوروفيرنيس" بإعاقة وهم المحاكاة ، أي إن القصيدة إنما تدور "عنه"؛ إنها تعمق التجربة الفنية المباشرة، بلفت الانتباه إلى تقنياتها وطاقاتها الإبداعية. تتأمل قصيدة "أوروفيرنيس" في ذاتها كشيء مقروء، موضع دراسة واستحسان جمالي ، والكثير من قصائد كفافي يمكن اعتبارها- على نحو ما سبق ذكره- قصائد ذاتية المرجع، بقدر اهتمامها بالأبعاد المختلفة للشعر والفن- إبداعه وتلقيه ومكانه في العالم- وتقدم نفسها، بالأساس، باعتبارها كينونات مستقلة، ذاتيةً الهدف، ذاتية المولد ، وعلى أية حال، فلا تعتبر جميع القصائد نفسها أعمالاً فنيةً مغلقةً على ذاتها وذاتية الاستهلاك؛ فبعضها يجاهد لتحطيم الاكتفاء الذاتي للحداثة، واستكشاف عوامل أخرى في إنتاج الفن ونشره .

هل نحو ما بعد الحداثة ؟

يكتب كفافى فى تعليق له على "رَسكين": "مِن بين أمور قليلة، فإن ما يمكن للمرء تأكـيـده عن يقين أن مـا من أحـد مـؤهل لتـحـديد أين يبـدأ *الفن*، وبالذات أين ينتهي"(Tsirkas ١٩٧١ : ٢٤١) . فى هذا المقتبس، ينبذ كفافى فكرة البداية والنهاية – archéوtelos – وفكرة الكمال الجمالي، حيث الفن، بدون أية بدايات أو نهايات قابلة للتـحديد، لا يمكن أن يوجد كشيء مكتفٍ ذاتيًا ، Ding an sich ثابت ، فـالفن نسق مفتوح لا منغلق ، وحدوده متغيرة ، ومعناه موضع مراجعة ، وقد طُرحت مشكلة نسبية المعنى فى الكثير من نصوص كفافى المنشورة بعد الوفاة ، ففي " *الفن الشعري*"– على سبيل المثال– يلاحظ كفافي أن "الأشياء لا يمكن ولا ينبغى لها أن تكون ثابتة، إذ بذلك يكون الإنسان "من طينة واحدة" ويركد فى خمول شعوري"(١٩٦٣ c : ٥٤) ، ويقبل كفافى بالتغير والتجدد اللذين يعتبرهما سمتين مطلوبتين (لكن كفافى يعتبر الجمال ، مع ذلك– حسبما نتذكر– مثلاً مطلقًا وثابتًا، يحلق فوق الطارئ) . ويقرر كفافى – فى نفس النص– أن الفن يمكن أن يكون متضاربًا حيث الأحاسيس نفسها متناقضة : "إن حالة الإحساس حقيقية وزائفة، ممكنة ومستحيلة فى نفس الوقت، أو بالتناوب ، والشاعر .. يقدم جانبًا دون أن يعنى أنه ينكر الجانب الآخر، أو حتى .. أنه يريد أن يعنى ضمنيًا أن *الجانب الذى يتناوله هو الأصدق، أو الأرجح فى الصدق*" (١٩٦٣ c : ٤٢) . ويتباعد هذا المقتبس عن الملاحظات النظرية السابقة ، التى اعتبرت الفن منبعًا للاتساق، موحدةً العناصر المتباينة للحياة فى كلِّ ذى معنى ، ويربك التعاكس والتناقض– هنا– النظام المتسامى للفن؛ فالفوضى والانقطاع ينشآن خلال الكينونات الثابتة والكلية ، ولهذا، فلا سبيل أمام الشعر لبلوغ الفكرة، إذ فى عالم ينطوى على التناقض، وحيث يمكن للأشياء أن تكون– فى آن– حقيقيةً وزائفة، ممكنةً ومستحيلة، لا تصبح مثل هذه القيم المطلقة ضروريةً أو ذات جدوى .

وفى ظل هذه التناقضات– وفقًا لما يقرره كفافي– يقدم الشاعر جانبًا واحدًا فى المرة الواحدة ؛ إنه "يصف فحسب حالةً شعور ممكنة وموجودة"، بدلاً من الطموح إلى المطلق والتوجه النهائى إلى الحقيقة ، وعلى ذلك، فالحقيقة ذاتها ليست مفهومًا ثابتًا بل هو متغير وأيضًا عابر : "فلو أن فكرةً كانت ذات يوم حقيقيةً فعلاً، فانتهاؤها إلى الزيف فى اليوم التالى لا يجردها من دعوى صدقها ، فربما كانت حقيقة عابرةً أو

قصيرة العمر، لكنها جدية بالتلقى إذا ما كانت جادةً وعميقة"(Cavafy ١٩٦٣ C : ٥٤) ، وفى هذا السياق من التقلب والتنافر، يرصد الشعر تلك الحقائق الخاصة أو المحدودة، دون إضفاء الامتياز على إحداها باعتبارها "الأصدق أو الأرجح فى الصدق" ، وذلك ما يتناقض بالطبع مع الموقف المتخذ فى بعض القصائد المبكرة، من قبيل "الشاعر وربة الشعر"، التى تؤكد أن الحق- فى الحقيقة- مقصور على الشعر: "أوتَارُ القيثَارَة وَحدَهَا/ تَعرِفُ الحَقِيقَة" ، وفى الكثير من الملاحظات المنشورة بعد الوفاة- مثل الملاحظة السابقة- فإن وجود الحقيقة موضع جدل، ولا تظهر إجابة محددة- بالنسبة للشعر- ليعرفها ويبشر بها. "هل الحقيقة والزيف موجودان حقًا ؟"، وفقًا لسؤال كفافي. "أم لا وجود إلا للقديم والجديد- وما الزيف إلاَّ شيخوخة الحقيقة ؟"(١٨٩١a: ٤٢). وبهذه الحكمة النيتشوية للغاية، يضع كفافى الحقيقة ضمن إطار من العلاقات؛ وإذ يرفض معارضة الحقيقة بالزيف، فإنه ينكر الامتياز الذى يتضمنه بالضرورة هذا الانقسام الثنائى .

من هذا المنظور، يهاجم كفافى نظرية "رَسكين" الجمالية المثالية. يفترض "رَسكين"، مُلمحًا إلى العلاقة بين الرسم والواقع، أن أسمى اللوحات "حقيقية أو ألهمت بمُثُل اعتبرت مثاليةً ذات لحظة، أى نتاج القوى العليا للخيال المنشغل باكتشاف وإدراك أنقى الحقائق"(١٨٩٣ : ١١٨ - ١٩ [Modern Paiters III, IV,] (، ويلتقط كفافى إشارة "رَسكين" إلى "أنقى الحقائق"، ليسأل: "لكن ما هى هذه الحقائق؟ هل يقصد الجمال بهذه الحقيقة؟ لكن الجمال متناقض أحيانًا (إنهم يريدون الحقيقة إيجابيةً وموجبة)، وهو غالبًا نتاج الآراء والعادات، والأغلب أنه نتاج روح مريضة ومخادعة"(Tsirkas ١٩٧١ : ٢٣٦) . ويطرح هذا المقتبس مسألتين: تتعلق الأولى بطبيعة الجمال المتغيرة، التى تتغير- شأن الحقيقة- من يوم إلى آخر ومن شخص إلى آخر. فلا وجود له كمطلق فى السياق المثالى الذى يصفه "رَسكين" (أو كفافى أحيانًا) ، وفضلاً عن ذلك، فهو ليس فكرةً قَبليةً، لكنه تكوين إنساني، نتاج "آراء" و"عادات"، لا تحلق فى مملكة متسامية، بل أنتجته قوى اجتماعية وثقافية محددة ، وهو عرضة لعوامل مادية وملموسة، تتغير- مع الأفكار والعادات- من وقت إلى آخر. وهذان العنصران- الآراء والعادات- يستدعيان كلمة "الأنماط"، التى استخدمت أيضًا مرتبطةً بالفن فى "تأملات فنان عجوز" ؛ فالشاعر العجوز ينتهى من دراسته للتراث إلى أن "الأدب شيء عبثى بأنماطه التى تتغير كثيراً" ، وفى كلا المقتبسين ثمة برهنة على أن

الفن– أو الجمال– يتأثر مباشرةً بتغيرات الذوق العام ، وأن قيمته بالتالى نسبية، تتغير حسب السياق الاجتماعى والمراحل التاريخية المعينة .

وتفترض هذه المناقشات وجود مفهوم آخر للفن فى أعمال كفافي، يتناقض مع المفهوم السائد للفن المرصود فى هذا الفصل. ووفقًا له، لا يوجد الفن كبنية ذاتية الهدف، يدركها ويقدرها جميع الرجال والنساء، بل كبنية يقيمونها ويستخدمونها هم ، يهرب الفن من مملكته المثالية ويسكن التاريخ ، وينكر العمل الفني– القصيدة– فكرة الكمال ولا يطمح إلى الأبدية ولا يمكن وصفه بالانغلاق الذاتى والاكتفاء الذاتى ، طالما أنه يمتد إلى الثقافة والتاريخ اللذين يحتويانه .

وثمة قصيدة تمثل هذه الخصائص، هى "الأعداء" (سبق ذكرها فى الفصل الثاني، وستكون موضع مناقشة إضافية فى الفصل الخامس). وهذه القصيدة– على عكس الكثير من قصائد كفافى – لا يمكن رصدها ببساطة باعتبارها قصيدة تأمل ذاتي، حيث تفتقر إلى ذلك الاهتمام بالذات الداخلية المستقلة والسحرية، الذى يمثل سمةً أساسيةً للحداثة ، فهذا النص لا يتحقق كعمل فنى ذاتى الاستهلاك، بل باعتباره تجسيداً للمقدرة energeia التى يمارسها فى نصوص سابقة، والتى – بالمقابل– ستُفرض عليه ، وبالتناقض مع القصيدة الحداثية، لا تهتم (هذه القصيدة) ببنيتها الداخلية وخصائصها الجمالية ؛ بل تتناول موقفها ضمن النظام الأوسع للتناص وقوة التأويل التى تستخدمها ، وبالتركيز على المصير المحتمل لنص معين ، على يد مفسريه– التلقى الذى تم تقديمه بمصطلحات القوة والصراع– بدلاً من التركيز على السمات اللازمنية الكامنة فيه، تحل قصيدة "الأعداء"– محل فكرة الكمال الفني– فكرة العنف، العنف التأويلى الذى يقع على كل نص من جانب "أعدائه". والقصيدة تعتبر نفسها والنصوص الأخرى مشاركين فى صراع القوة هذا على التأويل؛ وبهذا المعنى، لا تسكن– شأن مثيلاتها الحداثيات– فى محرابها الخاص، مبتعدةً عن العالم ومنفصلةً عن الحياة، بل تورط نفسها فى صراعات التاريخ على ملاءمة الأفكار والمفاهيم ، وتلفت الانتباه لا إلى كليتها الجمالية بل إلى الشروط التى تجعل منها ما هى عليه ، وتبرز دنيويتها وموضعها فى المجال العام ، فقصيدة "الأعداء" تحتل مكانةً بارزةً فى شعرية كفافى بقدر ما تعارض نزعة الانعزالية الجمالية التى تسم غالبية شعره ، وتشير– بذلك– إلى اتجاهات جديدة فى تحليل وفهم الفن .

(٤)

اللغـة والكتـابة

ذكرت فى الفصل السابق أن ظهور العمل الفنى المستقل والذاتى التغذية كان مرتبطًا بتطور مشابه فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، عندما ظهرت اللغة كموضوع دراسة مستقل ومبهم ، وقادت الأزمة فى طريقة فهم واستخدام اللغة إلى التساؤل عن وظيفتها التعبيرية والمرجعية ، وتجلت هذه الشكوكية اللغوية فى الاهتمام بالشكل الفنى والبحث عن خطاب شعرى مستقل، وعن نمط خالص من الشعر ، لكنه مطلق يحتوى الواقع جميعه دون أن يشير إلاَّ إلى نفسه ، ويستهدف هذا الفصل الرابع تحديد علاقة شعرية كفافى بهذه الأزمة العامة فى اللغة ، وسأدرس مفهوم كفافى للغة لأرى ما إذا كانت اللغة تظهر فى أعماله باعتبارها مفهومًا إشكاليًا، أم إنه يعتبرها أداةً شفافةً للتعبير عن الأحاسيس ، والمهم أن نوضح مسألتين تتصلان بهذا الموضوع : الأولى أن غايتي- كما تحددت فيما سبق- تكمن فى دراسة مفهوم كفافى اللغة كمُركَّب نظري، لا فهمه للغة اليونانية نفسها، ولا استخدامه للتراث اللغوى اليونانى ، والأخير مدخل ملائم لكنه ليس معنيًا بالشعرية، بل بالدراسة الأسلوبية لإنتاجه.

وترتبط الصعوبة الثانية بذلك، ولابد لها من معالجة الغياب الفعلي- لدى كفافي- لأية نصوص نثرية تتناول اللغة نظريًا ، ومع ذلك فقد كتب كفافى سلسلةً من المقالات والدراسات تتناول- بصورة غير مباشرة أحيانًا- مسائل تتعلق باللغة اليونانية. ففى مقالة " البروفيسور بلاكى عن اللغة اليونانية"(١٨٩٢)، يدرس كفافى مقالةً نشرها الباحث الإنجليزى "جون بلاكي" عن كل من ترجمة "بوليلاس" لمسرحية "هاملت"(١٨٨٩) والتراث اللغوى اليوناني ، وتنصب مراجعة كفافي- بالأساس- على التطور التاريخى للغة اليونانية ، ويكتب أنه "وفقًا لبلاكي، لم تكن الهيللينية أبدًا متلقيةً لتلك التأثيرات القوية التى تشكل لغات جديدة ، وكانت القرون الأربعة التى قضاها اليونانيون تحت الطغيان الأجنبى فترةً قصيرةً بالنسبة لتشكيل لغة"(Cavafy 1963b : 37) ، ويتسم منظور كفافى – فى هذه المقالة – بالتجريبية. ويحلل حالة اللغة اليونانية فى ظل

الاحـتـلال التركى والفـينيسى ، ويسـتكشـف نقـاط الاخـتـلاف بين اليـونانيـة القديمة والحديثة ، وفيما تكثر الاقتباسات من مقالة "بلاكي"، فكثيراً ما يوضح كفافى بعض المسائل اللغوية، مقدماً تنويعات معجمية ونحوية.

وفى مقالات أخرى، من قبيل " شعر ستراتيس" (١٨٩٣) ، و"هريستوس وليس هريستوس" (١٩٠١) ، ومراجعة "مختارات من أغنيات الشعب اليوناني " لبوليتيس (١٩١٤)، و" قواعد نحو اليونانية الحديثة" لهيوبرت بيرنو (١٩١٧) ، يتخذ كفافى مدخلاً تطورياً مشابهاً إلى الملامح المختلفة للنحو اليوناني – تركيب الجملة وبنيتها – والاستخدامات الأدبية للغة اليونانية ، ويظل الموضوع اللغوى الأساسى فى هذه النصوص هو اللغة اليونانية ، وغالبية ملاحظات كفافى ذات طبيعة عملية، تتعلق سواء بالمدخل التاريخى أو النحوى إلى اللغة ، وهى تشير إلى مدى معرفته اللغوية ، وانتباهه للتفاصيل والمسائل الإملائية ، واهتمامه البالغ بتطور اللغة اليونانية ، كما تكشف اهتمام كفافى الحقيقى بالتطبيق الأدبى لليونانية ، وفى هذه النصوص ، يبدو كفافى مدفوعاً إلى معرفة اللغة اليونانية فى كل أبعادها ، ومع ذلك، فاللغة ذاتها لم تكن أبداً موضع نقاش نظري ؛ ولم تبد كموضوع معرفة أو مركز الاهتمام الشعرى ، فاللغة – فى هذه المقالات – تعتبر أداةً لتسهيل توصيل المعنى .

لكن تحليل القصائد يكشـف عن مفهوم آخر للغة يشكل صياغتها ، وبدراستها من منظور التناص ، تتبدّى لغتها مبهمةً وكثيفةً ، شيئاً موجوداً لحسابه الخاص أشبه بالقصيدة الحداثية المستقلة بذاتها ، وهى لا تدل كثيراً على واقع خارجي ، حيث تُبرز نفسها باعتبارها حقل ألغام من كلمات. ويركز الانتباه على الكلمة التى لا تنقل القراء إلى الشيء، بل تدفعهم إلى ملاحظة خصائص اللغة وأسرارها ، وقد بدأت هذه النظرة إلى اللغة فى الظهور– فى الخطابات الشعرية والنظرية فى أوربا – خلال أواخر القرن التاسع عشر ، وبتحديد موقع أفكار كفافى فى التاريخ الثقافى لهذه الفترة ، سنتمكن من استكشاف علاقته بهذه النماذج ، وتحديد ما إذا كان فهمه للغة قد تأثر بها، وكيف.

اللغـــة كـشـيء

كان التحـول في النظر إلى اللغـة مـوضـوع دراسـة "مـيشـيل فـوكـو" في "نظام الأشياء"، الذي يوضح فيه أن اللغة أصبحت- في القرن التاسع عشر- معزولةً نظرياً، نتيجة لتحليل الأبنية النحوية؛ لقد تحولت إلى موضوع دراسة في ذاتها(296 : 1973) ، ويكشف "فوكو" أن اللغة- في القرنين السابع عشر والثامن عشر- قد لعبت دوراً في مجال المعرفة ذاتها. كانت سبيلاً لمعرفة الأشياء، حيث لا يمكن فهم العالم إلاَّ من خلال أداة اللغة: "لا بسبب أنها كانت جزءاً من العالم، ممتزجةً به وجودياً (كما في عصر النهضة)، بل لأنها كانت التخطيط الأول لنظام من تمثيلات العالم؛ لأنها كانت الطريقة الأولية لتقديم التمثيلات"(ص ٢٩٦) ، كانت الكلمة تنهض من أجل الشيء، لا شيئاً في ذاته؛ كانت شفافة. ومع التحليل المستقل للنحو، الذي تم في القرن التاسع عشر، تم تناول اللغة باعتبارها بنيةً عضوية؛ لقد تحولت إلى كتلة منفصلة تحتوى على القوانين التي تحكمها ، ومع فقدانها لشفافيتها، أصبحت موضوعاً للتحليل ضمن موضوعات أخرى، شأن الكائنات الحية، والثروة، والقيمة، والتاريخ(ص ٢٩٦) ، وفي هذا الصدد، لم تؤد دراسة اللغة إلى معرفة أعمق بالعالم، بل إلى فهم أفضل لمجال موضوعي خاص – اللغة ذاتها ، ويمثل ظهور المفهوم الحديث للأدب- أي عزل ملامح معينة من اللغة باعتبارها أدبية – النتيجة المباشرة لتغير مفهوم اللغة ، "من التمرد الرومانتيكي على خطاب مجمد في أبهته الطقسية الخاصة، إلى الاكتشاف المالارمي للكلمة في قوتها الكامنة، تصبح وظيفة الأدب واضحة ، في القرن التاسع عشر، في العلاقة بالنمط الحداثي لوجود اللغة"(ص ٣٠٠) ، انسحب الأدب إلى داخل ذاته وأصبح تجلياً للغة ؛ اكتسب شكلاً مستقلاً، وأنكر المحاكاة، وفصل نفسه عن قيمه السابقة الخاصة بالذوق والمتعة والعفوية والصدق ، ومع تمييز نفسه عن خطاب الأفكار ظهر الأدب باعتباره ذاتيةً مبهمة ، بنيةً لها قوانينها الخاصة وأنظمتها التي لا تُعبر إلاَّ عن نفسها ، وبدأ الأدب في توجيه نفسه إلى نفسه ككتابة.

وفي " الكتابة في درجة الصفر"، يحدد "رولان بارت" مسيرةً مماثلةً في تطور فهم اللغة ، ويلفت الانتباه إلى فترة الخمسينيات من القرن الماضي حيث بدأ المفهوم التقليدي للكتابة في الاضمحلال، عندما كف الكاتب عن أن يكون شاهداً على الحقائق

الكونية ، "وانصب الأدب كله – منذ "فلوبير" حتى الآن – على إشكالية الكتابة" (3 : 1968) وقد حدث ذلك عندما ظهر إلى الوجود مفهوم الأدب، وعندما اندرج ضمن نظام الفنون الجميلة، عندما فقدت اللغة الأدبية شفافيتها واتخذت وضعية الشيء، نتيجةً للجُهد الأدبى(١) واعتبر الأدب نتاجًا لجهد الحِرَفِي لا انبثاقًا تلقائيًا من خياله. وقد نجت الكتابة، وفقًا لبارت ، "لا بفضل مبرر وجودها، بل بفضل العمل الذى بذل فيها"(ص ٦٣).

وقاد ظهور مفهوم الأدب إلى مساءلة الكتابة التقليدية ، وإلى الانحلال التدريجى لاتساقها ووحدتها ، أصبحت الكلمة معزولةً، ومبهمةً، وكثيفة ؛ ولم تعد اللغة مطالبةً بإمكانية التواصل مع الآخرين ، بل تراجعت إلى كلمات تمثل كينونات سكونية ، وتحولت الكلمة ذاتها إلى كمية مطلقة ، مجردة من الغاية، والسياق والمضمون ، وبتحررها من المعانى الاجند ، ية ، اتخذ وجودها هيئة الكينونة المستقلة ، وتحول الخطاب الأدبى إلى أداة لصالح هذه الكلمات "المعزولة" و"الكثيفة" ، التى بدت فاقدة الحياة والغاية ، أصبحت الكتابة لاشخصية، كأنها لم تعد تصدر عن مؤلف ، و"الأدب"– كما أعلن "مالارميه"– "يتأسس على استبعاد الإنسان الذى يتبقى أثناء الكتابة" (657 : 1954) ، وأفضى انحلال اللغة إلى صمت الكتابة ، الذى تبرهن عليه الصعوبة النصية المستعصية لدى "مالارميه" (نموذج هذا النمط من الكتابة يتمثل فى قصيدة مالارميه غير القابلة للترجمة وربما القراءة "رمية نرد") ، وإذ انفصلت الكلمة نفسها عن وظيفتها التواصلية والمحاكاتية السابقة ، فقد أعلنت استقلالها ونفيها .

وقد وقعت تطورات شعرية كثيرة خلال القرن التاسع عشر فى مثل هذا السياق النظري ، وثمة مثالان جديران بالذكر سبق طرحهما ، هما تخطيطات "فلوبير" لكتاب بلا أية مرجعية خارجية، وتحكمه القوة الداخلية لإشاراته، واقتراح "مالارميه" من أجل الكتاب النهائي، المؤلَّف الكبير Grand 6uvre، الذى يحتوى جميع النصوص الأخرى،

(١) حول مسألة ظهور مفهوم وتأسيس الأدب، انظر (We;;ek (1978 ، (Wi;;oams (1960 , 1977
Eag;eton (1983) , 1nd Burger (1984) .

لكنه يعبر عن اللاشيء(٢) ، وفي كليهما، يبرز الشكل اللغوي؛ ويحقق العمل وجوده كلغة غير زائفة، كسلسلة من الدوال بلا وطأة المدلول ، وفى هذا الشأن، دفع "مالارميه"- أكثر من أى شاعر آخر- هذه الأفكار إلى حدودها الخارجية والمرعبة، من خلال محاولاته لفصل الخطاب الأدبى عن غير الأدبي ، وبالنسبة لمالارميه، يتمايز "الأدبي" و"الخيالي" عن "الواقعي" و"الدنيوي"؛ لقد جاهد- حقًا- ليكسر أية علاقة يمكن أن تربط بين "الخارج" و"الداخل"، بعزل الكلمة الشعرية فى فضاء خاوٍ لتعكس - فحسب - كينونتها المعزولة ، وأشار- فى خطاب كتبه عام ١٨٦٦ - إلى أننا إذا ما حددنا الشكل الشعري، فينبغى أن تنصب مهمتنا على جعل "كلمات القصيدة ذاتية الانعكاس - طالما أنها مستقلة بما يكفى للبدء بها بلا احتياج لتأثير خارجي - إلى حد أنهـا ستبدو بلا لون خاص بها بل تشبه انتقالةً نغميةً فى سلم موسيقي " (234 : 1959) ، تصبح الكلمة المالارمية - مثلما سيفعل "جويس" فيما بعد- دالاً طافيًا متحررًا تمامًا من الدلالة ، وكان "مالارميه" من أوائل من أدركوا الأدب باعتباره مسألة لغة مكتوبة، مكتنزة وكثيفة، مستقلة ولاشخصية ، وقد ظهر مفهوم اللغة هذا فى التيار السائد فى الأدب الحداثي، ليدور داخليًا حول نفسه ، ولا يكمن هدفه الرئيسى فى التمكين للدلالة ، بل فى إبعاد وجودها الملموس .

وتقدم مثل هذه النصوص الأدبية نفسها - بالأساس- كلغة مكتوبة، بقدر ما تكشف طبقات النصية، مخترقةً حدودها ، إنها واعية بوضعها فى شبكة الكتب هذه ، وكما يوضح "فوكو"، فإن فن أواخر القرن التاسع عشر قد تشكل فى ظاهرة المكتبة(90 : 1977) ، يشير "فوكو" إلى نموذجين أصليين لهذا الفن : رواية " إغواء سان أنطوان" لفلوبير (المكتوبة على ثلاث فترات منفصلة، ١٨٤٠ و ١٨٥٦ و ١٨٧٢) ، و"بوفار وبيكوشيه" (غير المكتملة، لكن المنشورة عام ١٨٨١) ، ويقرر "فوكو" أن هاتين الروايتين تقعان- تحديدًا - ضمن مجال الكتب، وتم إنتاجهما من خلال كتب أخرى ، و"بوفار وبيكوشيه" تتخللها بعمق أنسجة من نصوص أخرى؛ إنها تدمج فى نفسها

(٢) يمكن المرء هنا أن يضيف حسد الرمزية وطموحها لشكل فني غير تمثيلى مثل الموسيقى ، التى اعتبرت شكلاً خالصًا ، مستقلاً، وحرًا، فى جوهرها.

عناصر من كتب أخرى ، وتفترض بالتالى وجود المكتبة باعتبارها أصل المرجعية وشبكتها ، وتبدو رواية " إغواء سان أنطوان" كأنها تحتوى ضمن صفحاتها نطاقًا كاملاً من المعرفة (الكتبية) بالعالم ، وتضطلع بالمدى الموسوعى العظيم ، إن نصوص "فلوبير" و"كفافى" و"جويس" و"فاليري" و"ريلكه" و"باوند" و"بورخيس" والكثيرين من مؤلفى المائة والخمسين عامًا الماضية، واعية بعلاقتها التناصية مع النصوص الأخرى؛ إنها متضمنة – بصورة حتمية – فى شبكة إحالات وإشارات إلى كتابات أخرى .

الأدب والمكتبة

يمثل عمل كفافي– إلى حدٍّ ما– أحد تجليات المكتبة، منها ينبع وعنها يتكلم ، وليست القصائد واعيةً بذاتها فحسب ، كموجودات ذاتية الهدف وذاتية الانعكاس ، بل تقر أيضًا بالحدود التى تشترك فيها مع الكتب الأخرى. ولدى قراءة قصيدة كفافية، يعى المرء الوثائق الأخرى التى تمثلتها القصيدة ، وفى بعض الحالات ، ينهمك حتى الراوى أو المتكلم – داخل القصيدة – فى هذه القراءة ، ففى قصيدة "قيصرون" ، يعلن المتكلم الشاعر أنه – من أجل التحقق من حقبة تاريخية معينة – قام بمراجعة مجموعة من المخطوطات البطلمية ، وفى قصيدة "عملات"(١٩٢٠) ، يدرس المتكلم كتابًا عن العملات ونقوشها :

تِلْكَ هِيَ الكَيْفِيَّةُ الَّتِي وَصَفَ بِهَا الكِتَابُ الأرِيبُ
النُّقُوشَ الهِنْدِيَّةَ لَنَا عَلَى أَحَدِ وَجْهَي العُمْلَةِ.
لَكِنَّ الكِتَابَ يَعْرِضُ لَنَا الوَجْهَ الآخَرَ أَيْضًا .

وقصيدة "الباقى سأرويه لَمن فى هاديس"(١٩١١) ، المنشورة بعد الوفاة ، تبدأ بالإشارة إلى كتاب :

"حَقًّا" قَالَ القُنصلُ مُغْلِقًا الكِتَاب.
"هَذَا البَيْتُ جَمِيلٌ لِلغَايَةِ وَبَالِغُ الصِّدْق.

كَتَبَه سُوفُوكليس بِمزَاجٍ فَلْسَفِى عَمِيق".

و"الكتاب"- فى هذه الحالة- هو "أجاكس" لسوفوكليس، الذى يستخدم أحد أبياته (٨٦٥) عنوانًا للقصيدة ، وفى النماذج الثلاثة ، تمثل فكرة الكتاب أو مفهوم القراءة موضوعات لافتة للنظر ، لكن الكتب التى تشير إليها القصائد ليست بالضرورة مصدر القصيدة بقدر ما تكشف طبيعة القصيدة النصية. وقصيدة "مقبرة ليسياس النحوي" (١٩١٤) ، التى تتناول النحوى والمكتبة ، تبرز بقوة هذا الملمح فى شعر كفافي ، فقد دُفِن "ليسياس" النحوى إلى جوار مكتبة بيروت، بجانب أغلى مقتنياته:

اختيرَ المَوْقِعُ بِصُورَةٍ فَاتِنَة ،
وَضَعْنَاه إلَى جوَارِ أشيَائِه هَذِه
لَعَلَّه يَتَذَكَّرُهَا حَتَّى هُنَاك:
مُلاَحَظَات، نُصُوص، تَعْلِيقَات، مُنَوَّعَات،
مُجَلَّدَاتٌ مِنَ الدِّرَاسَاتِ فِى المُصْطَلَحَاتِ اليُونَانِيَّة ،
وَبِذَلِكَ، أيْضًا، فَكُلَّمَا جِئْنَا إلَى الكُتُب،
سَنَرَى، وَسَنَقُومُ بِتَكْرِيمِ المَقْبَـرَة .

وقد اشتغل "ليسياس" والدارسـون الآخرون بالمكـتبة بالنـصوص ؛ قاموا بتحليل المخطوطات وكتبوا التعليقات ، وبالصياغة الدرامية لمسرح النـص ، تُرسى هذه القصيدة المشـهد الكثير من نصوص كفـافى الأخرى التى تشترك فى هذا الاهتمام بالكتابة، والمعرفة ، والكتب ، وقصائد كفافى مأهولة بشخوص "بوفار" و"بيكوشيه"، بالدارسين والطلبة والسفسطائيين والفلاسفة والخطباء ، الذين يتجولون خلال ميدان الإحالة النصية ، وفى متـاهة الكتب هذه ، يسـود مفهوم اللغـة المكـتوبة باعتبارها لغةً أدبية، تشارك – إذ تنكر وظيفتها التواصلية – فى دراما وجودها الخاص.

الأدب كلغة مكتوبة

يتجلى هذا الاهتمام باللغة المكتوبة – لدى كفافي– فى ثلاثة نماذج متمايزة للإحالة النصية التي تحدث فى القصائد ، ويوضح شعر كفافى ملمحه "الكتابي" بامتصاصه النصوص الأخرى من أجل تذكير القارئ أن الوثائق المكتوبة تتخلله بلا مفر ، وكثير من القصائد تذكر– بوضوح– قصائد أخرى أو كتبًا، وتعرضها سواء خلال القصيدة أو خارجها، مشيرةً بذلك إلى تكوينها النصى ووجودها ضمن شبكة من الكتابة ، ويمكن– مثلما سبقت الإشارة– تجميع القصائد فى ثلاث فئات، تتسم الأولى بتضمين مقاطع من مؤلفين آخرين، فيما بين العنوان والأبيات عادةً ، وها هى قائمة هذه القصائد، يتلوها مصدر الاقتباس(٣):

الفئة أ

القصائد المستبعَدَة

١ـ "الكلمة والصمت"(١٨٩٢)– مَثل عربي

القصائد المنشورة بعد الوفاة

٢ـ "إلى السيدات"(١٨٨٤؟)– شيكسبير، "ضجة من أجل لاشيء"(ii, II)

٣ـ "لم نعد نجرؤ على التغنى بالزهور"(١٨٩٢)

٤ـ "فى منزل الروح"(١٨٩٤) – رودنباخ

٥ـ الفتوة البيضاء" (١٨٩٥) - رودنباخ

٦ـ "علامات مميزة"(١٨٩٩)– إميريوس

٧ـ "تدخل الآلهة"(١٨٩٩)– إميرسون؛ دوماس، "الغريب"

٨ـ "آلهة البحر"(١٩٠٦)– أثينيوس Deipnosophistai (XIV, 31 A)

٩ـ "الباقى سأحكيه لمن فى هاديس"(١٩١٣)– سوفوكليس ، "أجاكس"(٨٦٥)

(٣) سيتم ذكر اسم المؤلف و/أو العمل المستمد منه الاقتباس، إذا ما كان ذلك ممكنًا. وفي بعض الحالات، لم يمكن تحديد أي منهما.

القصائد المنشورة

١٠ – "من أعلن .. الرفض العظيم"(١٩٠١)– دانتي، الجحيم (III,60)

١١ – "الخيانة"(١٩٠٤)– أفلاطون، الجمهورية (II,383)

١٢– "الملك ديميتريوس"(١٩٠٦)– بلوتارك ، حياة ديميتريوس

١٣ – "ذلك هو الرجل"(١٩٠٩)– لوسيان ، الحلم (II)

١٤ – "الحكيم يدرك ما سيحدث من أشياء"(١٩١٥)– فيلوستراتوس، حياة أبوللونيوس تيانا (VIII,7)

١٥ – "جوليان والأنطاكيون"(١٩٢٦)– جوليان، The Beard-Hater

وباستثناء قصيدتي "من أعلن .. الرفض العظيم" و"الباقى سأحكيه ..." حيث تستخدم المقاطع المقتبسة كعنوان – فإن المادة المقتبسة تقدم إما حكمةً أو مقدمةً للقصيدة ، ويمكن تقسيم هذه القصائد نفسها إلى فئتين فرعيتين: القصائد التى تستعير مقاطع من الأعمال الأدبية، وتلك التى تستعير من مصادر غير أدبية ، وفى الحالة الأولى، فإن الاقتباسات– بإشارتها إلى أعمال أدبية أخرى– تُدخِل القصائد إلى سياق أدبي، وتقدم منظوراً آخر للقصيدة. إنها تقدم للقارئ أداةً أخرى لحل شفرة المعنى الخفى فى الغالب ، والأمثلة ١–٥، ٩ و١٠ ينطبق عليها هذا التصنيف .

وفى الفئة الفرعية الثانية، تجد الاقتباسات أصلها فى الكتابة السردية، من قبيل التأريخ، والسيرة، والفلسفة، وتضع براهين كل قصيدة فى إطارها التاريخى أو الثقافى الخاص. ومثل هذه المعلومات مفيدة للقارئ فى تفسير القصيدة. يصح ذلك بالنسبة لقصيدة "جوليان والأنطاكيون" ، حيث يقدم الاقتباس من "جوليان" مادةً تاريخيةً فعليةً للقصيدة ، وفى بعض الحالات – مثلما فى ١٢ و١٣– تدور القصيدة حول الاقتباس الأصلي ؛ وبالفعل ، يمكن اعتبار قصيدة "آلهة البحر" إعادة صياغة مطولة .

والمادة المقتبسة فى كلتا الفئتين الفرعيتين معترف بها، والمصدر غالبًا متطابق؛ وهى تعلق على القصيدة من خارجها.

وفى الفئة الثانية للتناص، تندمج الاقتباسات فى القصيدة فى شكل شذرات غالبًا، ونادرًا ما تكون مكتملة:

الفئة ب

القصائد المنشورة بعد الوفاة

١ – "تجاوبات مع بودلير"(١٨٩١) – بودلير، "تجاوبات"

٢ – احتلوها"(١٩٢١) – أبيات من الأغنيات الشعبية اليونانية الحديثة

القصائد المنشورة

٣ – "لو كان ميتًا بالفعل"(١٩٢٠)– فيلوستراتوس، حياة أبوللونيوس تيانا

٤ – "شاب من سيدون (٤٠٠م)"(١٩٢٠)– أيسخيلوس (النقش المزعوم على ضريحه)

٥ – "أنًا كومنينا"(١٩٢٠)– أنًا كومنينا، الكسياد

٦ – "جوليان يشهد العار"(١٩٢٣)– خطاب من جوليان المرتد

٧ – "أبوللونيوس تيانا فى رودس"(١٩٢٥)– فيلوستراتوس، حياة أبوللونيوس (V,22)

٨ –"أنًا دالاسِّيني"(١٩٢٧)– مرسوم ملكي

٩ –"أنت لم تفهم"(١٩٢٨)– خطبة لجوليان، فى سوزومينوس، التاريخ الكنسى (V,18)

١٠ – "هيا، يا ملك اللاكيدايمونيين"(١٩٢٨)– بلوتارك، حياة كليومينيس (28)

١١ – "فى عام ٢٠٠ ق.م"(١٩٣١) – وثيقة .

فى هذه القصائد تقدم النصوص غير الكفافية ما هو أكثر من تعليق إضافى ، حيث تندمج– فى كثير من الحالات– فى جسد القصيدة، وأحيانًا – مثلما فى

"احتلوها"– في بنيتها التركيبية ، فإذ تلتحم بالقصيدة لا يمكن حذفها أو تجاهلها ، لكنها– رغم هذه العلاقة المعقدة – مميزة بوضـــوح سواء باســـتخدام لغتها الأصلية أو بعلامات التنصيص ، وغالبًا ما يتم ذكر المصدر بالفعل.

ويمكن أن نشهد الارتباط بين القصيدة الفعلية والمادة النصية الخارجية – بوضوح – فى قصيدة "احتلوها" التى تتناول الأغنيات الشعبية اليونانية ، فهى تبدأ بالأبيات التالية :

فِى هَذِهِ الأَيَّامِ أَقرَأُ الأُغْنِيَاتِ الدِّيمُوطِيقيَّة
عَن مَآثِرِ وَمَعَارِكِ مُقَاتِلِى الجِبَال ..
أقرَأُ أَيْضًا الأغْنِيَاتِ البُكَائِيَّةَ عَن فَقْدِ القُسطَنطِينِيَّة.

وفى المقاطع التالية تدمج القصيدة أبيَاتًا من هذه الأغنيات الديموطيقية، لكنها تحتفظ بلهجة منطقة البحر الأسود الواردة فى الأصل، وتُميزها بعلامات التنصيص[٤]:

لَكِن وَا أسفَاه، طَائِرٌ مشئُومٌ "يَأتِى مِن القُسطَنطِينِيَّة"،
وَعلَى "جنَاحِه الصَّغِيرِ وَرَقَةٌ مَكتُوبَة
ولَم يَحُط عَلَى الكُرُوم أو فِى البُستَان،
بَل مَضَى وَحَطَّ علَى جِذْرِ السَّرْو".

لقد امتصت القصيدة – بوضوح – نصًا آخر داخل حدودها. ويلاحظ القارئ – وهو يواجه نموذجين لغويين – نمطى الكتابة وأسلوبى التأليف المختلفين ، وعلى نفس النحو، فاللغة الأصلية للنقش المفترض على قبر "أيسخيلوس" تُستبقَى فى المقتطف الوارد فى قصيدة "شبان سيدون (٤٠٠ ق.م)"، لكن الحد الفاصل بين كلمات الراوى والمقتطف المذكور يظل قابلاً للإدراك عن قصد:

(٤) من الواضح أن تأثير هذه العلاقة هنا– وفي القصائد التالية – يضيع في الترجمة.

كَانُوا يَقْرأُون أعمَالاً لميليَاجَر وكَرينَاجُوراس ورَيَانُوس.

لَكِنَّ المُمَثِّلَ عِنْدَمَا ألْقَى

"هَا هُنَا يَرقُدُ أيسخيلُوس، الأثيني، ابنُ إيُوفُوريُون"

(مُشَدِّدًا رُبَّمَا أكْثرَ مِمَّا يَنْبَغِي

عَلَى "بَسَالَتِهِ المَعْرُوفَة" وَ"البُسْتَانِ المَارَاثُونِي المُقَدَّس")

فَجْأَةً قَفَزَ وتَكَلَّم

شَابٌّ مُفْعَمٌ بِالحَيَوِيَّة، مَجْنُونٌ بِالأدَب.

وشذرات نقش التراجيدى، ذلك النص المحصور بعلامات التنصيص، تم نسجها فى صلب القصيدة؛ ومع ذلك، فشذرات النقش والقصيدة متنافرتان لغويًّا؛ ويقدم المحرر فى الهوامش ترجمةً يونانية حديثة للأصل لصالح القارئ اليونانى المعاصر، الذى ينبغى أن يكون على مستوى استخدامين متمايزين للغة. وفى قصيدة "أنَّا كومنينا"، يقتبس المتكلم من مقدمة "الكسياد" لكومنينا مطابقًا بينها وبين ملاحظاته:

رُوحُهَا دُوَارٌ مُطْبِق.

"وأُحَمِّمُ عَيْنَيَّ"، كَمَا تَقُولُ لَنَا،

"فِى أنْهَارِ الدُّمُوع .. وَا أسَفَاه عَلَى أمْوَاجِ" عَيْنَيْهَا،

"وَا أسَفَاه عَلَى الثَّورَات". الأسَى يَكْوِيهَا

"حَتَّى العَظْمِ وَالنُّخَاعِ وتَمزُّقِ" رُوحِهَا.

فالراوى المجهول هنا يقدم- بمعنًى ما- تعليقًا تهكميًا ومتواصلاً على نص "كومنينا"، الذى كُتب باليونانية البيزنطية وجملة "تقول لنا" تشير إلى أنه انهمك فى تحليل نصي ، مفسرًا المقدمة لقرائه.

وثمة تقنيات مشابهة مستخدمة فى نصوص أخرى لتخبر القارئ أن المقطع المعين مقتبس ، ففى قصيدة "هيا، يا ملك اللاكيدايمونيين"، يتم إدراج جملة "يقول بلوتارك" فيما بين البيتين الحادى عشر والثانى عشر، لتحديد هوية مصدر الاقتباس، والتأكيد- فضلاً عن ذلك- على أنه قد تخلل القصيدة ، ونشهد نفس الأمر فى قصيدة "أنَّا دالاسيني"، التى تتضح فيها نفس عملية الاستعارة ، فكثيرة هى المدائح- حسبما يقول الراوي- التى تظهر فى المراسيم الملكية التى أصدرها "الكسيوس كامنينوس" على شرف أمه: "فَلْنَنقل هنَا جُملَةً وَاحِدَةً فَحَسب/ جُملَةً جَمِيلَةً، وَسَامِيَةً:/ إنَّهَا لَم تَنْطِق أبَدًا بِتِلْكَ الكَلِمَاتِ البَارِدَة "مِلْكِي" أو "مِلْكُكَ"التشديد من عندى(٥) والمهم هنا أن هذه الجملة تلفت الانتباه بالفعل إلى نقل العبارات من وثيقة مكتوبة إلى أخرى، ونقل الإشارات من مستوى سردى إلى آخر، وعلى هذا النحو، يكتسب البيت الأخير (وهو باليونانية البيزنطية، مرةً أخرى) أهميته، لا كإحالة إلى "أنَّا دالاسيني"، بل كنص مقتبس؛ فالجملة لا تنصب كثيرًا على وصف موقف أو شخصية تاريخية بقدر ما تنصب على ذاتها كوثيقة، وعلى عملية تأليفها وتكرارها.

وقراء هذا النمط من الشعر يتم إعلامهم- دائمًا- بالمقاطع "الأجنبية" فى النصوص المعنية، وإعادة إنتاجها، وإعادة صياغتها ومحاكاتها التهكمية. وهم أيضًا مجبرون على المناورة خلال متاهة كتابة وترجمة هذه النصوص إلى اليونانية الحديثة ، حيث اقتطعت هذه المقتطفات من مصادر بيزنطية أو إغريقية قديمة (مع الاستثناء الواضح لقصيدة "تجاوبات" لبودلير) ، وفيما يعمل القراء خلال طبقات الإحالة والتأويل والحواشي، يصبحون واعين بالكتابة التى وقعوا فى شركها ، ويمثل هذا التطعيم تنويعةً مكثفةً من النصوص، تضم الأدب والفلسفة والتأريخ ، فالمقطع الموجود فى

(٥) ترجمتُ metaferume حرفيًا بـ transfer(= ينقل)، فيما صاغها "كيلي" و"شيرارد" باعتبارها offer(=يقدم). والترجمة الحرفية أكثر فائدة لوجهة نظري.

قصيدة "جوليان يشهد العار"- على سبيل المثال- مستمد من خطاب كتبه "جوليان المرتد" (٣٦١ - ٣٦٣م) إلى "ثيودوروس" كاهن آسيا الأعلى ، وقصيدة "أنت لم تفهم"- المرتبطة بها موضوعياً- تتضمن مقتطفات من خطاب ألقاه "جوليان" فى المسيحيين ، وفى "أنًا دالاسيني"، يُستمد السطر الأخير من أحد الأختام ، فيما يُقتبس البيت الأخير في قصيدة "فى عام ٢٠٠ ق.م" من مخطوط أرسله الإسكندر الأكبر إلى أثينا ، وينصب التأكيد دائمًا على الشبكة العريضة للكلمة المكتوبة الملحمة، التأريخ، السيرة، الرسالة، المراسيم الرسمية، المخطوطات ، نقوش الأضرحة. وبهذا المعنى يمكن النظر إلى شعر كفافى على أنه يحتوى الأرشيف داخله؛ إنه يدمج وثائق مكتوبة، ويحدد- بصورة مفتوحة- تناصيته ، وتلفت القصيدة الانتباه إلى النصوص التى امتصتها، والتى تشير- فى المقابل- إلى وثائق أخرى، لتخلق انطباعًا بإحالة بيبليوجرافية لانهائية.

وهناك قصيدة تنطوى على عدة طبقات من النصوص ، وتقدم - بذلك - تناصها على نحو تمثيلي ، هى "لو كان ميتًا بالفعل" ، تنجح هذه القصيدة فى "قراءة" عدد من النصوص على نحو متزامن ، وفى تطعيم الواحد بالآخر :

إِلَى أَيْنَ انْسَحَبَ الحَكِيمُ ، أَيْنَ اخْتَفَى ؟
فَبَعْدَ مُعْجزَاته العَدِيدَة ،
وَشُهْرَة تَدْرِيسه
الَّتِي ذَاعَت فِي كَثِيرٍ مِنَ البُلْدَان ،
اخْتَفَى فَجْأَةً ، ولَم يَعْلَم أحَدٌ - عَلَى وَجْه اليَقِين -
مَا جَرَى لَه
(بَل لَم يَعْرِف لَه أَحَدٌ قَبْرَاً).
أَشَاعَ البَعْضُ أَنَّه تُوفِّى فِى إفسُوس .

لَكِنَّ دَامُوس لَم يُسَجِّل ذَلِكَ فِي مُذَكِّرَاتِه .
لاَ يَقُولُ دَامُوس شَيئًا عَن وَفَاة أَبُولُّونيُوس .
وَآخَرُونَ قَالُوا إنَّه اخْتَفَى فِي لِينْدُوس .
أو رُبَّمَا كَانَت حَقِيقَةً
حِكَايَةُ رَفْعه إلَى السَّمَاء فِي كرِيت ،
فِي المَزَارِ المُقَدَّسِ القَدِيمِ فِي دِيكتِينَا .
لَكِنَّنَا – مَعَ ذَلِك – مَا نَزَالُ بإزَاء
تَجَلِّيه المُعْجِزِ ، الخَارِق
لِطَالِبٍ شَابٍّ فِي تِيَانَا .
رُبَّمَا لَم يَحِن الوَقْتُ بَعدُ لَه كِي يَعُود
وَيَكْشِفَ نَفْسَه لِلعَالَمِ مِن جَدِيد ؛
أو رُبَّمَا كَانَ يَتَحَرَّكُ بَيْنَنَا – وَقَد تَغَيَّرَت هَيْئَتُه –
دُونَ أن نَتَعَرَّفَ عَلَيْه .
لَكِنَّه سَيَعُودُ مِن جَدِيد كَمَا كَان ،
يُعَلِّمُ طُرُقَ الحَقِيقَة ،
وَيُعِيدُ – آنَئِذٍ ، بِالطَّبْعِ – عِبَادَةَ آلِهَتِنَا

وَطُقُوسَنَا الهيللينيَّةَ الرَّائعَة" .

كَانَت تلْكَ تَأمُّلاَت أحَد الوَثَنيِّينَ القَلاَئل ،

وَاحد من لبَاقينَ النَّادرين

حينَمَا جَلَسَ فِى غُرْفَته الرَّثَّة

عَقبَ قرَاءَة "عَن أبُولُّونيُوس تيَانَا" لفيلُوستراَتُوس .

لَكن حَتَّى هُو – كَشَخْص عَادي وَجَبَان –

كَانَ يَلْعَبُ دَوْرَ الشَّخْص المَسيحي – عَلَنًا – وَيَذْهَبُ إلَى الكَنيسَة .

كَانَ الزَّمَنَ الَّذي حَكَمَ فيه جُوستين الأكْبَرُ فِى تَقْوَى كَاملَة،

وَعَادَت فيه الإسكَنْدَريَّةُ – كَمَدينَة وَرعَة –

الوَثَنيِّينَ البُؤَسَاء .

وعنوان القصيدة– باليونانية المهجورة– ينبه القارئ على الفور إلى الوثائق الخارجية المتضمنة فى القصيدة، ذلك المقتطف المقتبس من كتاب "حياة أبوللونيوس تيانا" لفيلوستراتوس (٢٠٠م). ويلى ذلك المقطع الأول داخل علامات تنصيص، الذى يتضمن– على نحو ما يكتشف القارئ فى المقطع الثاني– تأملات سفسطائى متخيل مستلهمة من قراءته "فيلوستراتوس" ، وبذلك، يدخل قارئ القصيدة سياق القراءة. لكن يتم التلميح إلى نص آخر ، نص "داميس" تلميذ "أبوللونيوس"، الذى أقام "فيلوستراتوس" عمله على مذكراته المزعومة ، وبذلك، تنبثق من القصيدة سلسلة من النصوص المطردة، التى تمتد من القرن الأول الميلادى حتى العشرين، وكل منها يؤطر سلفه:

١ – ذكريات "داميس" (النصف الأخير من القرن الأول الميلادي)؛

٢ – "حياة أبوللونيوس تيانا" لفيلوستراتوس (٢٠٠ م)؛

٣ – تأملات السفسطائى (المقطع الأول، منتصف القرن السادس الميلادي)؛

٤ – المسودة الأولى للقصيدة (١٨٩٧) ؛

٥ – المسودة الأخيرة (١٩٢٠)(٦)

وتلعب ذكريات "داميس"، التى اندمجت فى السيرة التى ألفها "فيلوستراتوس"، دور التأسيس؛ وذلك ما يحفز التأويل الخاص للسفسطائي، فى المقطع الأول، الذى تليه القصيدة ككل. وفى هذه الطبقات النصية المتداخلة، يومض ظل نص آخر كامن– المخطوطة الأولى للقصيدة، المكتوبة عام ١٨٩٧، بعنوان "أبوزيا .Apusia

والمسودة اليونانية لهذه القصيدة ما تزال ضائعة؛ لكن الموجود منها ترجمة لها بعنوان "غياب"(Cavafy 1963 b : 241) ، وهذه القصيدة الأصلية– التى تتوافق على نحو عام مع المقطع الأول من قصيدة "لو كان ميتًا بالفعل"– لا تحيل إلى مؤلفين أو نصوص أخرى ، وفى تنقيح القصيدة (١٩١٠) والمخطوطة الأخيرة، قام كفافى بتغيير العنوان، وأدخل الإشارات إلى "داميس" و"أبوللونيوس" ، والأهم، أنه أغلق المقطع الأول بعلامات تنصيص، وكتب مقطعًا آخر يخبر فيه القارئ أن المقطع الأول يشكل مستوًى مختلفًا من الخطاب، تأملات سفسطائى مستلهمة من "حياة أبوللونيوس تيانا" لفيلوستراتوس ، لقد أعيد تشكيل القصيدة الأصلية بحدة ؛ ففيما كان موضوع قصيدة "غياب" ينصب على حكيم غير محدد ، توجه قصيدة "لو كان ميتًا بالفعل" نفسها إلى سيرته المخطوطة بأشكال متنوعة من السرد. وهى تتناول القراءات والتأويلات التى تعرضت لحياة "أبوللونيوس"، وتفترض أننا لا نعرف عن هذه الحياة شيئًا إلا من خلال هذا التدخل النصي؛ وبذلك، فلن نصل إلى فهم حياة أبوللونيوس "الحقيقية"، بل– فحسب– صورتها فى الوثائق المختلفة ، وتختلف قصيدة "لو كان ميتًا بالفعل" عن "غياب" فى الإقرار بديونها لأشكال السرد السابقة ، وبذلك تنكشف العلاقة التناصية

(٦) لا ينتهي هذا التوالد المتزايد للنصوص– على نحو ما يرى التفكيكيون– بالمسودة الأخيرة عام ١٩٢٠ . ومسألة إلى أين انسحب الحكيم، تلك الواقعة التي تنصب عليها كل النصوص، ظلت بلا حل. وما يبدو هامًا هو الحكايات النصية التي حفزتها حياة الحكيم، لا حياة الحكيم ذاتها.

بينها وبين أسلافها ، وتعتبر قصيدة "لو كان ميتًا بالفعل" نفسها عنصرًا واحدًا ضمن سلسلة دالة تتناول حياة "أبوللونيوس" ، وعلى هذا النحو، تدرك نفسها باعتبارها كتابة، لغة لا تخبر أو تتيح المجال للتفكير، بقدر ما تركز على شكلها اللغوي. إنها لغة أدبية تمنح المبادرة للكلمات، بتعبير "مالارميه"(336 : 1954).

ويصبح هذا الإبراز للكلمة المبهمة أكثر وضوحًا فى الفئة الثالثة للتناص لدى كفافى، التى تتسم بامتصاص نصوص إبداعية فى القصيدة، أى مقاطع ألفها كفافى ، لكنه يقدمها باعتبارها وثائق تاريخية أصيلة ، وفيما كانت النصوص الأصلية – فى الأمثلة السابقة – تستمد من أرشيف التاريخ، تختلق هذه النصوص وتوضع فى ملفات مكتبة أدبية مصطنعة ، ومثلما فى المجموعتين السابقتين، ثمة أنماط مختلفة من الكتابة ممثلة فى هذه الفئة:

الفئة ج

القصائد المنشورة

١ – "فى شهر أثير"(١٩١٧)– نقش

٢ – "إيمينوس"(١٩١٩)– رسالة وعظية

٣ – "ديماراتوس"(١٩٢١)– مقالة

٤ – "مَن قاتلوا مِن أجل الحلف الآخي"(١٩٢٢)– إبيجرام

٥ – "نقش على ضريح أنتيوخوس، ملك كوماجيني"(١٩٢٣)– نقش على ضريح

٦ – "فى ناحية من آسيا الصغرى"(١٩٢٦)– بلاغ

٧ – "كيمون، ابن ليارخوس، ٢٢ ، دارس للأدب اليونانى (فى كيرني)"(١٩٢٨)– نقش على ضريح

ومثلما فى الفئة ب السابقة ، تستخدم هنا استراتيجيات مماثلة لتوضيح وتحديد هوية الاقتباسات المفترضة ، والاختلاف هنا يكمن فى أن هذه "الذرائع" تفوق فى

الأهمية بكثير بقية القصيدة، وتتحول- فى الواقع- إلى الجزء الأكثر حيوية فيها ، والمادة غير المقتبسة تكتفى بوظيفة تقديم الوثيقة المختلقة أو التعليق عليها.

وأقدم هذه القصائد، "فى شهر أثير"، تتضمن مقتطفات من نقش خيالى منسوجة داخل بنيتها التركيبية، حيث يحاول قارئ حديث (المتكلم فى القصيدة) أن يحل شفرتها. والبيت الأول من القصيدة يدخلنا فى سياق القراءة: "بِصُعُوبَةٍ أقرَأُ النُّقُوشَ عَلَى الحَجَرِ القَدِيم" ، والصعوبات الكامنة فى اقتطاف المعنى من حالة الحجر المفتتة تم نقلها بصرياً من خلال علامات الترقيم والطباعة ، فعلى سبيل المثال، تم تقسيم القصيدة عمودياً- بدلاً من ترتيبها فى مقاطع- حتى يواجه المرء، خلال فعل القراءة، انقطاعًا فى انسياب الجُمل ، فبِلَى وتمزق الحجر يتم تمثيله بنقاط وفجوات يحاول القارئ/المتكلم ملء فجواتها المحدقة بإضافة الأجزاء الناقصة داخل الأقواس ، وينصب التشديد على عملية القراءة، وعلى محاولة القارئ المثابرة اكتشاف المعنى من تشتت الإشارات العشوائى غالبًا(٧).

بِصُعُوبَةٍ أقرَأُ النُّقُوشَ عَلَى هَذَا الحَجَرِ القَدِيم .
" سَيِّ(د)ى يَسُوع المسِيح " . أَسْتَكْمِل " رُو(ح) ! " .
" فِى شَه(ر) أثِير " . " ليفكيُو(س) ذَهَبَ إِلَى النَّوْم " .
أيْن ذَكَرُوا عُمْرَه – " عَاشَ حَتَّى عُمر " –
وَتُوضِّحُ " كَابًا زِيتَا " أَنَّه ذَهَب إِلَى النَّومِ وَهوَ شَاب .
وَفِى الأَجزَاءِ المَطْمُوسَة أرَى " هـُ(و)... سكَنْدَرِي" .

(٧) انظر مفهـــوم القراءة لدى كــفــافي في Dimiroulis and Lambropoulos (١٩٨٣) فيما يتعلق بقصيدة "في شهر أثير"، فرغم أنني أستخدم ترجمة "كيلي" و"شيرارد"، فقد قررت تقسيم القصيدة عمودياً مثلما في اليونانية الأصلية، إذ إن هذه الطريقة أكثر فائدة لغرضي.

وَبَعْدَ ثَلاَثَة   سُطُور مُشَوَّهَة تَمَامًا –

بِرغم أَنَّنى أَسْتَطِيعُ   التِقَاطَ بِضْعَ كَلِمَات ، مِثْلَ "دُمُو(ع)نَا" ، و"حُزن" ،

ثُم "دُمُوع" مَرَّةً أُخْرَى،   و"حُزنٌ ل(نَا) نَحنُ أ(ص)دقَاءه.

يَبدُو لِى أنَّ لِيفكِيُوس لأَبَدً   قَد نَالَ حُبًّا عَظِيمًا .

وَفِى شَهْرِ أثير   ذَهَبَ لِيفكِيُوس لِيَنَام .

والأفعال المتعددة للقراءة وحل الشفرة تكشف جهد المتكلم لاكتشاف الرسالة فى الحجر المتآكل ، إنه يحاول اقتطاف معناها، وحل شفرة الحقيقة الخاصة الكامنة فى الإشارات ، إلا إن لهفة القارئ على مثل هذه التجربة التى تفتقر إلى وسيط تظل بلا تحقق ، حيث محاولاته لبعث الحرف الميت، وتجاوز تآكل النقش والزمن، تنتهى إلى الفشل . فالكلمة المكتوبة تتدخل لتجعل حضورها محسوسًا بكل إبهامه ؛ إنها تؤجل وظيفتها التمثيلية ، رافضةً الكشف عن الرسالة الخفية للنقش ، ورغم جهود القارئ المضنية، فهو لا يستطيع سوى تحديد اسم "ليفكيوس"، وعمره، وتاريخ وفاته، ببعض اليقين، وأنه كان محل حب عظيم ، ولا تتيح الكلمات أية معلومات إضافية، ولا تفضى إلى العالم، ولا التجربة الخاصة التى يريد القارئ اكتشافها، وبذلك، تؤكد القصيدة ذاتها كلغة مكتوبة ينبغي– على ما يشير "فاسـيليس لامبروبولوس"– أن تُقرأ بصريًا، لا أن تُسمع(1983 a : 663) ، واللغة الأدبية المتصدرة هنا، على العكس من اللغة المعيارية، ليست تعبيرية، بل ذاتية الإحالة، وعلى وعى بتقنياتها ووسائلها الجمالية.

ويتم التشديد بقوة على هذه اللغة الأدبية فى قصيدة "ديماراتوس"، وهى قصيدة تتألف من وحدتين موضوعيتين، الأبيات التمهيدية، والمقاطع الخمسة التالية، المحصورة بين علامات تنصيص، وتمثل حياة "ديماراتوس"، ملك سبرطة (٥١٠– ٤٩١ ق.م) ، ومثل قصيدة "لو كان ميتًا بالفعل"، يمكن للجزء المؤطر أن يستقل بنفسه كقصيدة أخرى تاريخية، حيث إنه مفصول عن المقطع الأول ولا يحتاج دراميًا إليه ، والسطور الأربعة الأولى لا تقدم الموضوع الرئيسى بقدر ما تضعه فى سياق النصية والبلاغة:

مَوضُوعُه، "شَخصيَّة ديمَارَاتُوس"،
الَّذي اقتَرَحَه ذَات مُحَادثَة برُوفيري
قَامَ بتَحْديده السُّفسطَائِي الشَّابُّ عَلَى النَّحْوِ التَّالي
(خَطَّطَ لتَطويرهِ بَلاَغيًا فيمَا بَعْد):

لقد اختار الفيلسوف "بروفيري" (٢٦٣– ٣٠٥ م) شخصية "ديماراتوس" موضوعًا لمقالة السفسطائي الشاب، التي سيمارس فيها مهاراته اللغوية والبلاغية. وتمثل المقاطع الخمسة – التي تلي المقطع السابق– صياغة السفسطائي المؤقتة لموضوعه، الذي خطط "لتَطويرهِ بَلاَغيًا فِيمَا بَعد"، ويبدو أن هذه النسخة الأولية كانت تفتقر إلى التعقيد اللغوي الضروري لمقالة تحتفي بطاقات وفعاليات اللغة. والكتابة– في هذه القصيدة– تعني اختيار أي موضوع اعتباطيًا كذريعة لتأليف تمرين متقن على الخطاب، والموضوع نفسه غير هام؛ وفي اليوم التالي سيتلقى الكاتب موضوعًا آخر "لتطويره بلاغيًا"؛ وسيعرض مهاراته بلا هدف سوى تنفيذ نص يستمتع بسفسطته الخاصة.

والاستراتيجيات النصية التي يطبقها هذا السفسطائي تتأكد في قصيدة "في ناحية من آسيا الصغرى". وبالتأكيد على نسبية أي نص، فإن هذه القصيدة– شأن قصيدة "ديماراتوس" – تقاطع الوظيفة المرجعية للغة وتبرز اللغة الأدبية خلال تحققها. وتجري القصيدة– تاريخيًا– في مدينة غير هامة في آسيا الصغرى في وقت المعركة بين "أنطوني" و"قيصر" في "أكتيوم" (٣١ ق.م). ومع توقع الانتصار الواضح لأنطوني، يُعد مواطنو هذه المدينة بيانًا لتكريم شخصيته وامتداح إنجازاته، وعندما تصل الأنباء غير المتوقعة بهزيمته، لا يتم تغيير ذو بال في النص سوى استبدال الأسماء:

لَكِن لاَ حَاجَةَ بِنَا لكِتَابَة بَيَان جَديد،
فَالاسمُ هُو الشَّيءُ الوَحِيدُ الَّذي يَنْبَغي تَغْيِيرهُ.
وَهُنَاك، فِي السُّطُورِ الأَخِيرَة،

بَدَلاً من " وَبِتَحْرِيرِ الرُّومَانِ من أُوكتَافيُوس ،
ذَلكَ المُدَمِّر ، ذَلكَ التَّقْليد السَّاخِر لِقَيْصَر " ،
سَنَضَعُ " وبِتَحْرِيرِ الرُّومَانِ من أنطُونى ، ذَلكَ المُدَمِّر ... "
وَيُصْبِحُ النَّصُّ كُلُّه مُلاَئِمًا بِصُورَة جَميلَة .
" إلَى المُنتَصِر ، الأَمْجَد ، بِلاَ نَظِيرٍ فِى حَملاَتِه الحَرْبِيَّة ،
المُذْهِلِ فِى تَحَرُّكَاته السِّيَاسيَّة ،
وَالَّذى باسْمِه تَمَنَّت هَذه المَنطَقَةُ بِحَرَارَة انْتِصَارَ أنْطُونى ... "
هُنَا ، كَمَا قُلْنَا ، التَّغْيير : " إلَى انْتِصَارِ القَيْصَر أُوكتَافيُوس ،
باعتِبَارِه أكمَلَ هِبَاتِ زِيُوس –
إلَى الحَامِى القَوِى لِليُونَان ،
الَّذى يُشَرِّفُ – بِكُلِّ كَرَم– التَّقَالِيدَ اليُونَانِيَّة ؛
المَحْبُوبِ فِى كُلِّ أرْضٍ يُونَانِيَّة ،
الجَدِيرِ بِالمَدِيحِ الرَّفِيع ،
الَّذى تَسْتَحِقُّ حَملاَتُه التَّسْجِيلَ بِالتَّفْصِيلِ فِى اللُّغَة اليُونَانِيَّة،
شِعراً وَنَثْـراً ،
فِى اللُّغَة اليُونَانِيَّة ، رَسُولِ الشُّهْرَة " ، إلخ ، إلخ ،
إنَّه مُلاَئِمٌ بِكَامِله ، بِصُورَة مُمْتَازَة .

ويتحقق هذا التملق المفرط للمنتصر باستخدام اللغة اليونانية ، لكن هذه اللغة– على نحو ما تشدد القصيدة بصورة هدامة– لاشخصية على نحو لاطبيعى إلى حد أنها يمكن أن تنطبق على أى من القائدين الرومانيين. وهو ما تم تصويره بالتحويل العفوى لرسالة الوثيقة الذى تحقق – ببساطة– باستبدال اسم "أنطوني" باسم "قيصر" ، ولغة هذا البيان أدبية؛ فهى تستخدم تعبيرات لامركزية وتشكيلات تركيبية معقدة للوصول إلى نص متملق ومتفاخر من الرطانة الكاذبة؛ إنه يشرع فى تمجيد "أنطوني"/ "قيصر"، وتخليد انتصاره على مر العصور، والمناداة به عبر العالم المعروف ، لكنه يتعثر (عن وعى تام) فى الكثير الكثير من الفاصلات ، ويدل النص– المعقد لكن الفارغ– على طاقة اللغة ويتلذذ بها. ورغم أن البيان كان موجهًا فى الأصل إلى "أنطوني"، فهو ملائم– بنفس الدرجة– لقيصر، أو– بصورة ممكنة– لأى شخص آخر ، وتتراجع أهمية الموضوع؛ فالنص– بقليل من البراعة والتحويرات البسيطة– يمكن أن يستخدم فى أغراض كثيرة ، وقد تم التأكيد على نسبية النصية بعبارات تشير إلى التغير والتقلب؛ "فَالاسمُ هُوَ الشَّيءُ الوَحِيدُ الَّذى يَنْبَغِي تَغْيِيرُه. وَهُنَاك، فِى السُّطُورِ الأَخِيرَة، بَدَلاً من../ سَنَضَع .."، أو "إِنَّه مُلاَئِمٌ بِكَامِلِه، بِصُورَةٍ مُمْتَازَة"؛ أو"هُنَا ، كَمَا قُلْنَا ، التَّغْيِير". ففى هذا السياق التحتى من العرف والاعتباطية ، يتحول "أنطوني" القوى و"قيصر" المجيد– على نحو متقلب– إلى اسمين، إشارتين تبادليتين بلا مضمون أو معنى جوهرى[8] ، فالأهم هو النص واللغة الأدبية.

(٨) ربما كانت قصيدة "نقش على ضريح أنتيوخوس، ملك كوماجيني" تتخذ نفس النحو. فلدى وفاة الملك "أنتيوخوس"، تكلف شقيقته السفسطائي "كاليستراتوس" من إفسوس بتأليف نقش لضريحه. ورغم أن لغة هذا النص ليست مغالية، شأنها في ذلك شأن قصيدة "في ناحية من آسيا الصغرى"، إلا إنها تظل مسرفة في إزجاء المديح الطنان للملك، وتتسم– على نحو مماثل– بالتعقيد في نشر وعرض الاستراتيجيات البلاغية. ونص النقش– الذي يمثل المقطع الثاني من القصيدة– يرد على النحو التالي: "يَا أَهْلَ كُومَاجِينِي، فَلْنَحْتَفِل بِمَجْدِ أَنْتِيُوخُوس، المَلِك الرَّحِيم. كَانَ حَاكِمًا معْطَاءًا لِبَلَدِنَا. كَانَ عَادِلاً، حَكِيمًا، شُجَاعًا. وَفَضْلاً عَنْ ذَلِكَ، كَانَ يُونَانِيًا، وهوَ أَفْضَلَ الأَشْيَاءِ –فَالبَشَرِيَّةُ لاَ تَمْلِكُ صِفَةً أَكْثَرَ قِيمَة : وَمَا يَتَعَدَّاهَا مِن أَشْيَاءَ إِنَّمَا تَخُصُّ الآلِهَة".

ويتمثل الملمح الأول من هذه النصوص فى هذه اللغة الأدبية الموضوعة فى إطار كتابة أخرى ، وتوجه القصائد الانتباه إلى بُعدها "الكتابي" بالإقرار– من خلال علامات التنصيص والنقاط والأقواس– بالنصوص "الخارجية" التى تتخللها ، وتستخدم قصيدة "إيمينوس" معظم هذه الاستراتيجيات، مع تقنية أخرى هى فصل المقطعين لا بفراغ مزدوج بل أربعة أضعاف[٩] ، وهذه الفجوة الواضحة تؤكد– بصريًا– الاستقلال الموضوعاتى لكل مقطع ؛ ففيما يتناول المقطع الأول المتعة والضلال، يماثل الثانى الأول فى شكل قصاصة خطاب كتبه "إيمينوس"،الذى يعيش– فيما يُفترض– فى "سيراكيوز"، خلال حكم "ميخائيل الثالث" (٨٤٢–٨٥٧).

... أمَّا مَا يَسْتَحِقُّ التَّفَانِى أَكْثَرَ من ذَلِك

فَهِى الْمُتْعَةُ الجَسَدِيَّةُ التِى تَتَحقَّقُ بِصُورَةٍ مَرَضِيَّة ، مُنْحَرِفَة –

فَمِن النَّادِرِ أن تَجِدَ الجَسَدَ الَّذِى يُحِسُّ رَغَبَاتِهَا –

فَهَذِه المَرَضِيَّةُ ، المُنْحَرِفَةُ تَخْلُقُ حِدَّةً شَبَقِيَّة

لاَ يَعْرِفُهَا المِزَاجُ الصَّحِيح ... "

مُقْتَطَف مِن رِسَالَة

كَتَبَهَا الشَّابُّ إِيمِينُوس (مِن أُسرَةٍ نَبِيلَة)

وَهوَ مَشْهُورٌ فِى سِيرَاكيُوز بِالفُجُور

فِى الأَزمَانِ الفَاجِرَةِ لِمِيخَائِيل الثَّالث .

(٩) يتحقق هذا الاستخدام للفراغ في قصيدة "أوروفيرنيس" (انظر مناقشة القصيدة في الفصل الثالث)، وفي "مَن قاتلوا من أجل الحلف الآخي"، حيث يتماثل المقطع الثاني مع الأول، كنص مكتوب في الإسكندرية خلال حكم "بطليموس لاثيروس" (١١٦–٨٠ ق.م).

ولتقدير أثر هذا المقطع الثانى على الأول وعلى القصيدة بكاملها، من الضرورى دراسة النسخة الأصلية للقصيدة، أى قصيدة "فلتحبها أكثر"(١٩١٥) التى تمثل مسودة أولى للمقطع الأول:

فَلْتُحِبَّهَا أكثر إذَا مَا حَقَّقْتَهَا بِمُعَانَاة.
تَخَيَّل كَم هِى مُنْفَلِتَةٌ وَدَنِيئَة
المُتْعَةُ المُتَحَقِّقَةُ بِسُهُولَة.
مُتْعَتُكَ الَّتِى تَنَالُهَا
بِالأكَاذِيبِ أحيَانًا، وَدَائمًا فِى السِّر،
سَاعِيًا إِلَيْهَا بِقَلَقٍ وَإِلْحَاح،
وَنَادِراً مَا تَعْثُرُ عَلَى الجَسَدِ الَّذِى يُحِسُّ مِثْلَمَا تُرِيد،
وَالَّذِى تَسْتَكْمِلُه مِن خِلاَلِ الخَيَال،
– لاَ تُقَارِنهَا بِالمَبَاهِجِ السَّهْلَةِ للآخَرين(١٠).

ومن حيث الموضوع، فهذه القصيدة والمقطع الأول من قصيدة "إيمينيوس" متماثلان تمامًا. فكل منهما يتناول نمط الحب الجنسى الفريد والنادر والأسمى من أشكال المتعة الطبيعية ، والاختلاف الواضح بينهما يكمن فى أن مقطع قصيدة "إيمينيوس" مكثف، ومؤطر بصف من النقاط وعلامات التنصيص ، وبذلك، فرغم أن

(١٠) الترجمة لي. ونص هذه القصيدة موجود في Cavafy ١٩٦٨ : .أانظر تحليل هذه القصيدة من منظور اشتباك الخطابات للاستيلاء على المعنى في دراستي "The Mode of Reading or Why Interpret: A Search for the Meaning of Imenos", Journal of the Hellenic Diaspora, ١/ ٢: ٧٣١–٨٤١

مضمون هذا المقطع يمكن أن يكون- بالأساس- نفس مضمون القصيدة، إلا إن شكله قد تحول إلى نص مكتوب، كمقتطف من رسالة . وقد تحقق ذلك بالنقاط وعلامات التنصيص، وقبل كل شيء بإضافة المقطع الثانى ، الذى يماثل الأول كنص ويضعه فى حقبة تاريخية ، وفى عملية مراجعتها، مُنحت القصيدة موقعًا تاريخيًا، ووضعيةً تناصية ، فالقصيدة الآن تعى النص الذى تخللها ، ويعمل ملحق المقطع الثانى على تخليق دراما النصية التى تتجلى منها لغة أدبية واعية بذاتها.

وفيما كشفت القصائد التى سبق دراستها فى الفصل السابق عن وجودها كموجودات جمالية ، تُبرز القصائد موضع التحليل هنا ملمحًا آخر لشكلها- اللغة الأدبية ، فبدمج مادة نصية أخرى ولفت الانتباه دائمًا إلى ذلك، تركز هذه القصائد على علاقة اللغة بالنصوص الأخرى، وبالتالى على وضعها ضمن شبكة الكتابة ، وفى سياق المرجعيات المتقاطعة هذه ، يتم التأكيد على اللغة الأدبية، كلغة لا هى بالشفافة ولا بأداة للتواصل، بل كمادة مبهمة وكثيفة، تدعم وجودها بتأجيل عملية التمثيل ، فهذه القصائد مهتمة بهذه اللغة ذاتية الانعكاس وذاتية الاستهلاك ، ويمكن أن ننتهي- رغم عدم توفر مقالات لكفافى مكرسة بكاملها للغة الأدبية- إلى أن هذا الموضوع ظل إشكاليًا ، فاللغة الأدبية- فى الحقيقة- موضع اهتمام رئيسى من جانب القصائد التى تم بحثها هنا ، فالقصيدة- لدى كفافي- غالبًا ما تصبح انصهارًا للنصوص والمصادر والاقتباسات، يلتحم كل منها بالآخر، وتتأطر بحدود اللغة؛ إنها تحتل ذلك البُعد من اللغــة الذى أدرك إمكانيته الأدبية ، والمساحة المخصصة للجماليات ، وأسئلة الواقع - هنا - معلقة إلى حين، ويتحول العالم إلى نص ؛ فن ينبثق غالبًا من أجــل اللغة ، ويبدو - كمــا لاحظ "مالارميه"- أن كل شيء فى العالم إنما يوجد من أجل أن ينتهى فى كتاب (378 : 1945) . ولا يعنى ذلك أن كـل التفاصيل إنما ترجــع إلى اللغــة ، أو أن شعر كفافى هو مسألة كلمات تعكس ذاتها، ذلك أن ما مِن نهج أو نظرة منفردة تسود شعريته ، إنه يعني- ببساطة - أن الإدراك اللغوى للواقع يسم هذا البُعد من شعريته ، ويبدو كفافى - فى القصائد التى تم بحثها هنا- كأنه يستعيد فى الإسكندرية الحديثة مكتبةً تشابه بيت المعرفة الشهير الذى انتصب فى تلك المدينة خلال الحقبة الإغريقية ، ويطرح كفافى على هذا المجموع- هذا النسق من امتصاص

الاقتباسات والمراجع والكلمات والأفكار والفهارس– سؤال اللغة ، إنه ينسج المقتطفات الكتبية فى عمله ليُذكِّر القارئ بالطبيعة النصية للمادة المتاحة ، ومع دمج "الملاحظات والنصوص والتعليقات والمنوعات" فى قصيدته، وذكر "مقبرة ليسياس النحوي"، يؤكد كفافى لنا على الفضاء المسكون بالكتابة الدائمة، تلك الكتابة التى تكرر ما قيل من قبل وتمد شبكتها إلى مكتبة الإمكانيات الشاسعة واللامحدودة . ومع فكرة المكتبة، يتأمل كفافى اللغة ، إنه يضفر قصائده بمواد نصية أخرى ، لا ليعلن أن الكلمات هى كل شيء ، بل – بالأحرى– ليجعل اللغة مرنة، ليدفع بفكرة اللغة إلى السطح، وليدمج فى شعريته هذا البُعد من الشعر ، ورغم أن كفافى لم يكتب نصوصًا نظريةً محددةً حول هذا الموضوع، فمن الواضح أن مفهوم اللغة قد شغله بعمق . فلم يناقش كفافى المسائل مباشرةً فى النثر – وذلك ما يصح عمومًا لديه – بل يترك شعره يتحدث عنها.

(٥)

التــراث

على نحو ما سبق إيضاحه في الفصل الرابع، تلفت قصائد كفافي الانتباه إلى النصوص التي امتصتها، ولا تؤكد- بذلك، فحسب- طبيعتها التخيلية ، بل أيضًا لغتها غير المرجعية. وبالعرض البصري للطبقات النصية التي اندمجت ، تعيد هذه القصائد تأكيد الطبيعة التناصية للأدب، إن النص ينتمي بلاشك إلى شبكة من الاقتباسات والإشارات؛ لكن هذه القصائد لا تتماس مع العملية التي تركبت بمقتضاها انطلاقًا من أنسجة هذه النصوص، ولا تناقش العلاقة بين القصيدة وماضيها، بين النص وتراثه الأدبي، فحينما نقرأ عملاً أدبيًا ندرك آثار الأعمال الأخرى- والكثير منها معترف بها- والملامح التي لم نرها من قبل، ندرك حضور الماضي كما يتجلى سواء بتماثل العمل معه أو تمرده عليه، وقد يختار أحد الكُتاب إعادة ترتيب المادة القديمة أو الالتزام بالإخلاص لها، ويكمن في هذا الاختيار واحد من أكثر التعارضات ثباتًا في التاريخ الأدبي: التقليد والابتكار، التأثر والأصالة.

وأبحث في هذا الفصل المفهوم النظري للتراث لدى كفافي، وإدراكه للماضي الأدبي (لا فهمه لتراثه الأدبي اليوناني، ولا استخدامه له في شعره)(١). وتقود بحثي أسئلة متعددة: أهو مصدر للإلهام أم القلق؟ كيف يرى العلاقة بين الخَلَف والسلَف؛ هل يرتكز ذلك على التقليد أم الانتهاك أم على كليهما؟ وكيف يتطور التراث لدى كفافي؛ هل يتطور باتساق نحو نهاية ما أم يتغير- عشوائيًا- بلا تطوير أو نهاية؟ وينبغي ملاحظة أن كفافي لم يكتب أيةً مقالة خصيصًا- على وجه الحصر- لهذا الموضوع من قبيل مقالة " التراث والموهبة الفردية" لإليوت على سبيل المثال، لكن هذا الموضوع هو موضع اهتمامه في الكثير من مقالاته وقصائده.

(١) ذلك ما يشكل دراسةً منفصلةً في ذاتها، حيث تتعارض افتراضاتها الأولية مع هذا البحث، الذي يحاول تحديد شعرية كفافي. ولا تتوفر- حتى الآن- أية دراسات شاملة لاستخدام كفافي للتراث اليوناني (وغير اليوناني) في شعره، وسيكون مفيدًا- مع ذلك- اكتشاف مدى ما تمثله أعمال كفافي من استمرارية لماضيه الأدبي أو خروج عليه.

التراث .. مصدرًا للمعرفة

يمكن لنا التعرف على مفهوم كفافى للتراث اليونانى من مقالته «الشعراء البيزنطيون»(١٩٨٢)، التى سعى فيها إلى تقييم أهمية ومكانة هؤلاء الشعراء فى تاريخ الأدب اليونانى، فرغم أنهم لم يبلغوا ذُرَى الكُتاب اليونانيين الكلاسيكيين، أو كتابات أواخر القرن التاسع عشر، إلا إنهم- وفقًا لما يراه كفافى- لا يستحقون الازدراء والتجاهل من الدارسين الأوربيين. فأهميتهم تكمن فى أنهم يكشفون «أن القيثارة اليونانية .. لم تكف أبدًا عن إصدار أصواتها العذبة»(1963b:43). ويشكل الشعراء البيزنطيون- بالنسبة لكفافي- «حلقة الوصل بين مجد شعرائنا القدامى وجمال معاصرينا وآمالهم الذهبية»(ص٣٤-٤٤)، وتفترض هذه الملاحظات أن كفافي يعتبر التاريخ الأدبى اليونانى استمراريةً غير منقطعة، ابتداءً بالكُتاب الكلاسيكيين وصولاً إلى المعاصرين ، فالحقبة البيزنطية تأكيد لا انقطاع لهذا التطور؛ إنها حلقة الوصل التى تربط بين عصرين.

والجدير بالملاحظة استعارة القيثارة لوصف التراث الأدبى اليونانى، والإشارة إلى الشعراء كـ «شعراء ملحميين bards »، وهى ملامح تُذكر بالقصائد المستبعَدة . ويكمن منظور كفافي- خلال هذه المقالة- فى منظور المؤرخ الأدبى ، حيث يحلل- بطريقة مدرسية تقريبًا- حقبةً تاريخيةً واحدةً من الثقافة اليونانية. ولا يذكر- مع ذلك- كيف يدركها هو أو أى شاعر آخر، ولا كيف (وإذا ما كان) يمكن الاستفادة منها.

يتبنَّى كفافى هذه النظرة فى مقاله «لاميا Lamia »(١٨٩٣)، الذى يبحث فيه العلاقة بين شاعر أوربى- هو «كيتس» - وكاتب يونانى قديم هو «فيلوستراتوس»، وخاصةً قدرة الأخير على إلهام الشاعر الحديث، ويعتبر «فيلوستراتوس» كاتبًا مؤثرًا بقدر ما يتوفر عمله «حياة أبوللونيوس تيانا» على ما لا حصر له من وقائع تجعل منه «ذخيرةً من المادة الشعرية» (ص٥١). وعمل «فيلوستراتوس» هذا مستودع من المواد الشعرية الكامنة للكاتب الحديث، ويشرع كفافى فى تصوير كيف تبنى شاعر من هذا القبيل- «كيتس»- هذا العمل القديم المتأخر فى تأليفه « لاميا »، وبعد تلخيص قصيدة «كيتس»، يقارن كفافى بين النصين من حيث الموضوع: «فجمال الشعر، وفتنة السرد ينتميان- بلاشك، وعلى وجه الحصر- إلى كيتس، فيما الفكرة وخيال العمل ينتميان إلى اليونانى الذكى ، ومع ذلك، فلا ينبغى للمرء أن ينسى أن كيتس قد عثر على

سطرين أو ثلاثة فى «حياة أبوللونيوس» يتضمنون حبكةً أبدع انطلاقًا منها قصيدةً طويلةً ونموذجية»(ص٦٠)، ورغم إقراره بأستاذية وعبقرية «كيتس» ، إلا إنه يستبقى الإطراء الأكبر لفيلوستراتوس، الذى استخدم عمله مرجعًا للشاعر الآخر، ويفضل كفافى- فيما يبدو- أصول الفكرة ومؤلفها، فالمتأخرون من قبيل «كيتس»، الذين يستعيرون موادهم، يحتلون موقعًا ثانويًا، ومع ذلك يؤكد كفافى أن الشاعر الحديث ليس محكومًا بالتقليد، لأنه- فى عودته إلى نصوص الماضى- ليس مقيدًا بها، لكنه يمتلك درجةً ما من الحرية الإبداعية، ويقر كفافى بإباحة مراجعة التراث: «لقد باعد كيتس نفسه إلى حدٍّ ما عن التراث الأسطورى للغيلان ، وكان لديه ما يبرر ذلك، فالشعراء يصوغون أفكارهم الخاصة ويبنون فوقها: إنهم جديرون بحرية كاملة فى تطوير عملهم»(ص٦٥) ، ورغم أن الأولية ربما مُنحت للبدء الأصلى للفكرة، فإن الشاعر الحديث حر فى الانحراف- ضمن حدود معينة- عن مادته المستعارة، من أجل توسيعها وتطويرها، فالماضى ضرورى للشاعر الحديث، إذ يؤدى له وظيفة المخزون ومصدر الإلهام. ويعتبر التراث هنا منجمًا ثمينًا يعود إليه الفنان بحثًا عن المواد الخام لعمله.

ويتجلى مفهوم مشابه للتراث الأدبى فى دراسة كفافى لشعر الشاعر اليونانى «ستراتييس»، ففى مقاله «شعر ك، ستراتييس»، يلفت كفافى النظر إلى استخدام «ستراتييس» موضوعات من الأدب اليونانى القديم، ويؤكد على فائدة الماضى للفنان الحديث. فالشاعر يجد لدى أسلافه القدماء تنويعةً خصبةً من الأفكار المؤهلة للتطوير الشعرى الممكن، ويمكنه الآن أن يستفيد من أبحاث الدارسين فى الثقافة القديمة(ص٦٩-٧٠)، ويشجع «ستراتييس» على كتابة شعر يتناول مصر القديمة حيث يمكنه العثور على «الكثير من موضوعات الشعر الرفيعة وعلى أرض خصبة عذراء»(ص٧٣)، وفى هذا الصدد، يمثل دارسو متحف الجيزة محسنين بلا قصد، إذ «تضىء» حفرياتهم وترجماتهم للبردى «موضوعات شعرية ليست بالقليلة» (ص٧٣)[٢]، ويعتبر التراث اليونانى والمصرى القديم هنا مصادر للمعرفة بالنسبة للشاعر؛ إنه

(٢) تتوفر قصيدة كفافى "مزليات هيروداس" (١٨٩٢)- المنشورة بعد الوفاة- على منظور أثرى ؛ فالمقطعان الأولان يتعلقان باكتشاف بردية لهيروداس، وتصور المقاطع الستة التالية مشاهد يمكن أن تكون مستمدةً من المعلومات الواردة بالبردية الممزقة.

يؤدى- أدبيًا- وظيفة المتحف، مختزنًا ذخيرةً قيمةً يمكن أن تلهم بقصيدة ، فالتراث كريم؛ إنه يثرى الشاعر، متخذًا دور الموسوعة التى يرجع إليها الشاعر . ولاشك أن كثيرًا من الشعراء- فى شعر كفافى- يفعلون ذلك، فالشاعر- فى قصيدة «قيصرون»- يتصفح كتابًا عن المخطوطات البطلمية ليتقصى حقبةً تاريخيةً معينة، لتخرج القصيدة- من ذلك- عَرَضًا . وقصائد من قبيل «الباقى سأحكيه لمن فى هاديس» و«مقبرة ليسياس النحوى» تلفت الانتباه إلى أهمية الكتب للكتابة الشعرية.

وثمة قصائد أخرى مع ذلك- من قبيل «إنقاذ جوليان»، المنشورة بعد الوفاة- تركز على إمكانية النص كمصدر:

عِنْدَمَا قَتَلَ الجُنُودُ الهَائِجُون
أَقَارِبَ قُنَسْطَنْطِين المُتَوَفَّى
وَعِنْدَمَا هَدَّدَ غَضَبُهُم حَتَّى الطِّفْل الصَّغِير
ذِي الأَعْوَامِ السِّتَّة لِلامْبرَاطُورِ قُنَسْطَنْطِين،
عَثَرَ عَلَيْه الكَهَنَةُ المَسِيحِيُّونَ الرُّحَمَاء
وَأَخَذُوه إِلَى حَرَمِ الكَنِيسَة.
بِذَلِكَ أَنْقَذُوا جُولِيَان ذَا الأَعْوَامِ السِّتَّة.
وَمَعَ ذَلِكَ فَيَنْبَغِي إِضَافَة
أَنَّ هَذِه المَعْلُومَاتِ مُسْتَمَدَّةٌ مِن مَرْجِعٍ مَسِيحِي.
إِلاَّ إِنَّهَا يُمْكِنُ أَن تَكُونَ صَحِيحَة.
فَهِيَ تَارِيخِيًا لاَ تُقَدِّمُ شَيْئًا غَيْرَ عَادِي:

كَهَنَةٌ مَسِيحيُّون

يُنْقِذُونَ أطفَالاً مَسِيحيِّينَ أبْريَاء.

لَكِن إذَا مَا كَانَ ذَلِكَ صَحِيحًا، فَرُبَّمَا

كَانَ لأُوغسطُوس الحَكِيم أن يَقُولَ حَتَّى عَن هَذَا الأمر:

"فَلْنَدَع هَذِه الوَاقِعَةَ الكَئِيبَةَ للنِّسْيَان"(٣).

وموضوع القصيدة هو إنقاذ الكهنة للطفل «جوليان» من الموت المحدق به على أيدي الجنود، في أعقاب موت أبيه «قنسطنطين»(٣٣٧م) وهذه الواقعة المستمدة من حياة «جوليان المرتد» مسجلة- كما تكشف «ريناتا لافانينى»- في كتاب «جوليان المرتد» لألارد؛ واسم «ألارد» ذكره كفافي بالفعل فى أحد هوامش إحدى مسودات القصيدة(٤). ويشير مقطع من "ألارد"- اقتبسته «لافانينى»- إلى أن الإحالة النصية الأصلية إلى إنقاذ "جوليان" على أيدى الكهنة منسوبة إلى «جريجورى أوف نازيانزوس»، الذى أشير إليه فى المقطع الثانى من القصيدة بجملة «مَعلُومَات مِن مَرجِعٍ مَسِيحِى». والمقطع الثانى بالذات وثيق الصلة بمناقشتى، حيث يؤكد كلاً من مفهوم المرجع والشكوك المتعلقة بصلاحيته وأهميته. ولا يرتبط المقطع الثانى- مباشرةً- بالأول، حيث لا يتعلق بإنقاذ "جوليان"، بل بالوثيقة التاريخية التى تشير إلى هذا الحدث- لا بالحقيقة التاريخية ، بل بتأويل هذه الحقيقة، بصياغتها النصية. فهذا المقطع يلفت الانتباه إلى مرجع القصيدة، ثم يتقصى صحته. إنه يدرك طبيعته المتحيزة؛ فباعتباره مسيحيًا، سوف يصور «جريجورى أوف نازيانزوس» الكهنة بتعاطف. وبمرور الوقت، ينتهي الراوى إلى أن المعلومات التى قدمها «جريجورى أوف نازيانزوس» لا تطرح شيئًا غير عادى. ويتناول المقطعان الثانى والثالث مشاكل تقييم وتحليل النص، مع التشديد على السمة النصية للتراث وإبراز مكانته كنبع شعرى.

(٣) نُشرت هذه القصيدة أول مرة- مع خمس قصائد أخرى فى موضوع "جوليان"- ضمن كتاب Renata Lavagnini, Byzantine and Modern Greek Studies؛ انظر Cavafy 1981.

(٤) P. Allard, Julien l'Apostat (Paris: V. Lecoffre, 1902), pp. 263-246; cited by Lavagnini (Cavafy 1981:76).

وقد لقيت أهمية المرجع التاريخى تأكيداً أكبر فى ملاحظة كفافى الشخصية عن «أثاناسيوس»[٥] المنشورة بعد الوفاة: «فى ماين ٦٧ (سوزمينوس وسقراطيس) و٨٢ (ثيودوريتوس)، لا وجود لتراث بوتشر، وإن لم يوجد فى أى مرجع آخر، فى «حياة سان أثاناسيوس»، فلا يمكن للقصيدة أن تقوم لها قائمة «(Cavafy1681: 60). وهذه الفقرة- على نحو ما تشير «لافانينى»- تشير إلى واقعة فى حياة «أثاناسيوس» ذكرها «إ.ل. بوتشر» فى «قصة الكنيسة فى مصر»(١٨٩٧)(Cavafy 1981:60)، وعلى نحو ما يشير «ج. باورسوك»، يحكى المقطع قصة راهبين يسافران فى النيل مع «أثاناسيوس»، الذى تحقق- بوسائل فوق طبيعية- من موت «جوليان» (Bowersock 1981: 94). ولم يستطع كفافى العثور على مرجع أقدم لهذه الحادثة، بصرف النظر عن إحالة «بوتشر»، لكن القصيدة- بدون هذا التحقق- لا يمكن أن تعتبر قابلةً للوجود، وبالفعل لم تنشر، وتكشف هذه الملاحظة الاهتمامات التى عبر عنها كفافى فى النصوص النثرية، والتى تم بحثها فى بداية هذا الفصل، وعلى أية حال، فالوثائق التاريخية- سواء كانت هامشيةً أو غامضة- قد توفر مادةً للاستخدام الشعرى، ويتخذ التراث الأدبى- كما يتجلى فى هذه النصوص- شكل مكتبة من الموارد غير المحدودة غالبًا، إنه يدعى المرجعية ويطالب بالاحترام؛ لكن الشاعر ليس محكومًا بمراجعه، فهو حر فى ارتجال ما استعاره، ويعود الشاعر إلى الماضى كأنه يراجع موسوعةً أو يدخل متحفًا، وهذا المفهوم المعتدل للتراث محكوم بمناقشة كفافى للكتابة السردية، من قبيل كتابات «فيلوستراتوس» و«جريجورى أوف نازيانزوس»، وكتابات الكُتاب الآخرين الموجودة فى المخطوطات والبردى والنصوص المدرسية. إنها تُخبر، وتُنير، وتعلِّم، لكنها لا تهدد أبداً الشاعر ، وعندما يدرس كفافى عمل شاعر آخر، وبالتحديد عندما يعكف على العلاقة بين الشعراء، تظهر للتراث صورة مناقضة: تراث ليس بالضرورة مستودع كنوز كريماً، بل مصدراً للخوف.

التراث .. مصدرًا للقلق

تقدم مقالة كفافى «نهاية أوديسيوس»(١٨٩٥)- المنشورة بعد الوفاة- هذا المفهوم المختلف للتراث. يستكشف كفافى فى هذا النص الطرائق المختلفة التى توصل بها

(٥) راجع القصيدة فى (Cavafy(1981: 62 .

«هومير» في «الأوديسا»، و«دانتي» في «الجحيم» ، و"تنيسون" في «أوليسيوسش، إلى خلاصة تأويلاتهم الفردية لموضوع الأوديسا. تبدأ «الأوديسا»- تحديداً- بلقاء «أوديسيوس» بـ«تيريزياس» في "الكتاب ١١" (٩٠-١٤٩)، حيث يتنبأ العراف بأن «أوديسيوس- بعد وصوله إلى «إيثاكا»- سيقوم برحلة أخيرة إلى أرض غامضة، ليس لدى أهلها أية معرفة بالبحر؛ وبعد تقديمه القرابين هناك إلى «بوسيدون»، سيعود إلى وطنه الأم ليقضي أيامه الباقية في سلام، ثم يلخص كفافي باختصار تنويعات قدامى الكتاب على رواية «هومير». وذلك ما يقود إلى المعالجة الأولى الحديثة لموضوع «الأوديسا» في «الجحيم» لدانتي، حيث لا يقضي «أوديسيوس» بقية حياته في «إيثاكا»، بل يلقى حتفه في البحر خلال سعيه إلى اكتشافات جديدة، ولا ينتهي «تنيسون» - رغم التزامه بتأويل «دانتي»- بموت البطل، بل برحيله إلى رحلة جديدة.

وجزء كبير من المقالة مخصص للمقارنة بين تصوير كل من «دانتي» و«تنيسون» لنهاية «أوديسيوس»، بما يفضي في- النهاية- إلى استكشاف طبيعة التراث، والعلاقة بين الأسلاف والأخلاف، ويحتل «دانتي»- بإعادة تأويله الكبرى لموضوع "الأوديسا"- مكانةً مهيمنةً في هذا التراث ، وهو ما يجب أن يوضع في اعتبار الشعراء اللاحقين الذين يكتبون في نفس الموضوع. ووفقًا لكفافي، يصبح «دانتي» أصل هذه القراءة ومرجع القراءات المستقبلية ، ويذكر كفافي أن "تنيسون" قد اتبع التراث الذي أرساه «دانتي» باقتباس أفكار معينة من الشاعر الإيطالي، مثل تقديم المرافقين (Cavafy1974:13)[٦]، ومثلما مع «كيتس» و«فيلوستراتوس»، يمنح كفافي الامتياز هنا أيضًا للمولد الأوّلي للفكرة، مانحاً «دانتي»- بذلك- ثقةً أعلى في أصالته. ويكتب كفافي "إن الشاعر الانجليزي يستحق إطراءً أقل لأنه وجد الفكرة جاهزة؛ لكنه عكف على تطويرها كفنان محنك»(ص١٥) ورغم إدراك كفافي لإنجاز «تنيسون» بالخروج إلى حد ما عن الأصل، إلاَّ إنه يضعه- مع ذلك- في مرتبة أدنى من «دانتي»، الذي- حسب ما يضيف كفافي- «خلق صورةً جديرةً بشاعر عظيم»(ص١٦) ورغم مراجعة «تنيسون» لدانتي- مختتمًا القصيدة لا بموت البطل، بل برحلة جديدة- فإنه يبدو مستظلاً بالشاعر العظيم.

(٦) نذكر أن مرافقي «أوديسيوس» لم يبق أحد منهم على قيد الحياة ليعود إلى «إيثاكا».

ويدرك كفافى- فى وضعه «دانتى» إلى جوار «تنيسون»- أن ثمة توتراً ما يؤثر على الإبداع الشعرى، ذلك الصراع الناجم عن الانفصال المتسع بين التالى والعمل السابق عليه. ويلفت كفافى الانتباه إلى هذه العلاقة بين الجديد والقديم فى الفقرة الختامية من المقالة، مشيراً إلى أنه «من الصعب والخطر على المرء أن يتمنى استكمال الجملة التى قرر هومير أن تنتهى»(ص١٦)، ويشير كفافى إلى مشكلة مركزية تقلق الشاعر عندما يواجه تراثه الأدبى ، وهى صعوبة إضافة شىء أصيل إليه، ويطرح كفافى مسألة ما إذا كان يمكن للشعراء الحديثين أن يظلوا مبدعين، عند مواجهتهم ما أسماه «هارولد بلوم» بتراث «أصبح أكثر ثراءً من أن يحتاج إلى إضافة» (Bloom1973:23). أيمكن للشعراء أن يخلقوا جديداً فيما يعون التراكم المفرط للأعمال الأدبية؟ إن وجود الشعراء العمالقة- من قبيل «هومير»- والاحتفاء الدائم بهم يربك التالين، الذين ينبغى أن يتحملوا هذا العبء الخطر، ويؤكد كفافى أن المهمة الملقاة على عاتق الشعراء الحديثين «صعبة» و«خطرة»؛ فثمة مساحة فى التراث ينبغى القتال من أجلها؛ فلا يمكن أن تورث مجاناً، ومع ذلك، لا ينسحب الشاعر مهزوماً، فيضيف كفافى ما يلى إلى ملاحظته الأصيلة: «لكنها ليست أعمالاً صعبةً وخطرةً تلك التى ينجزها الفنانون العظماء أنفسهم»(16 :1974) وهذه الجملة الحاسمة تشير إلى «دانتى»، الذى قَبِل تحدى «هومير» بنجاح، فاستحق بذلك التمجيد كـ «شاعر عظيم» ، ويظل السؤال مطروحاً عما إذا كان «تنيسون» والشعراء الحديثون الآخرون قادرين على تحقيق أية ابتكارات هامة فى مواجهة لا حصاد «هومير» فحسب، بل أيضاً حصاد «دانتى» والفنانين الآخرين المشهورين، ويتساءل كفافى ضمنياً عما إذا كانت الأصالة ممكنة بالنسبة لشاعر متأخر، يأتى فى نهاية تراث طويل للأساتذة وروائع الأعمال.

ومن المناسب الإشارة هنا- رغم أن ذلك لا يتعلق مباشرةً بالشعرية- إلى أن كفافى، بممارسته، كان يؤمن بقدرة الشعراء الحديثين على الابتكار؛ فهو- نفسه- قد ألَّف مجموعة قصائد اكتسبت مكانةً متميزةً فى الأدب اليونانى. وبكتابته قصيدة "إيثاكا" (١٩١١)، اختار أيضاً أن يضيف اسمه إلى القائمة اللامعة من الشعراء الذين كتبوا فى موضوع الأوديسا. ففى هذه القصيدة، لا يكتفى باستعارة الجملة الختامية لهومير، بل أيضاً جملة «دانتى» و«تنيسون»- وهى مغامرة متحدية ومخيفة بلاشك، وفى «نهاية أوديسيوس»، يعلق كفافى على أصالة مساهمات «دانتى» و«تنيسون» فى هذا

الموضوع، حقيقة أنهما يصوران البطل ضجراً فى وطنه، ويطلقانه إلى رحلات ومغامرات جديدة. وبالكتابة في هذا الموضوع الشعبي للغاية، وخاصةً فى أعقاب «دانتي» و«تنيسون» ، كان كفافى مواجهًا بصعوبة إضافة شيء جديد. فإضافته إلى قصة "الأوديسا" تكمن فى مخاطبته للبطل قبل his nostos، أى قبل أن يبدأ فى تجميع خبرات رحلة عودته إلى الوطن التى استغرقت عشر سنوات، وتهدف هذه النصيحة إلى أن تنطبع لدى «أوديسيوس» الرسالة الحقيقية للرحلة، حتى لا تصيبه «إيثاكا» بالإحباط عند عودته:

فَلْتَضَع إيثَاكَا – دَائمًا – نُصبَ عقْلك .
فَوُصُولُكَ إلَيْهَا هُو غَايَتُكَ الأَخيرَة .
لَكن لاَ تَتَعَجَّل الرِّحْلَةَ أبَداً .
فَالأَفْضَل أن تَستَمرَّ لأعْوَامٍ طَوِيلَة ؛
حَتَّى لَو كَانَ للشَّيْخُوخَة أن تُدرِكَكَ وَأنتَ تَصلُ إلَيالجَزيرَة،
غَنيًا بِكُلِّ مَا جَنَيْتَه فِي الطَّرِيق ،
دُونَ انتظَارٍ لأن تَمْنَحكَ إيثَاكَا الغنَى .
لَقَد مَنَحَتْكَ إيثَاكَا الرِّحْلَةَ الرَّائعَة
فَبدُونهَا مَا كَانَ لَكَ أن تَبْدَأَ الطَّرِيق .
لَكن لَيسَ لَدَيْهَا غيرَ ذَلكَ مَا تَمْنَحُه لَك .
فَإذَا مَا وَجَدْتَهَا فَقيرَة ،
فَإنَّ إيثَاكَا لَم تَخْدَعك .

فَبِالحِكْمَةِ العَظِيمَةِ التِي جَنَيْتَهَا ،

بِهَذِه الخِبْرَةِ الكَبِيرَة ،

لاَبُدَّ أَنَّكَ - بِالتَّأكِيد- قَد فَهِمْتَ، بِذَلِك ، مَا الَّذِي تَعْنِيه إيثَاكَا.

فالرحلات المستقبلية ليست ممنوعةً، لكن دلالة الرحلة نفسها هي- هنا الواضحة(٧).

والطريف أن كفافي قد هجر- بعد قصيدة «إيثاكا»- الموضوعات الهوميرية والكلاسيكية، مؤثرًا الحقبة البيزنطية والرومانية والإغريقية، المهمشة نسبيًا، من منظور الشعر اليوناني (وبالطبع، حقبته المعاصرة). فهل كان يشعر أنه- بهذه الاستراتيجية الجديدة- يستطيع كسر ألفة الشعر اليوناني، وامتلاك مكانة أكثر بروزًا وأمانًا في تراثه؟ ربما كان أحد نجاحات كفافي- كحداثي- تكمن في اختياره الكتابة عن قيصرونات التاريخ، هذه الفترات وهؤلاء «الأبطال» الغامضين، الذين لا تتوفر عنهم سوى بضعة سطور في القصائد *التراثية*، والذين يمكن للشاعر أن يصوغهم بحرية في ذهنه، على نحو ما تكشف عنه قصيدة «قيصرون» (انظر مناقشة هذه القصيدة في الفصل الثالث)، والحق- بلاشك- أن ثمة متسعًا للأصالة إذا ما كتب الشاعر عن «قيصرون» أو «أوروفيرنيس» أكبر مما لو كتب عن «أوديسيوس» و«أخيل»، ربما كانت تلك هي الكيفية التي واجه بها كفافي تحدى التراث: برفض استكمال جملة «هومير»، واختيار السطور الغامضة وشبه المنسية لاستكشافها والتوسع فيها.

لم تكن أبدًا معركةً شخصية، بل تمثل الحالة العامة للشاعر الحداثي الذي يكتشف- وعينه على تراثه الأدبي- تراكمًا هائلاً للقصائد السابقة، وينبثق القلق مما يعتبر انقطاعًا بين عنفوان الماضي ووهن الحاضر، فينبغي للشاعر أن يمايز نفسه عن توالد النصوص هذا حتى يؤمِّن هويته الشعرية. وفي ذلك- كما يقرر «والتر بيت»- فإن السؤال المهيمن الذي يريك شاعر القرون الماضية، في مواجهة تراث الماضي الغني لكن

(٧) ثمة دراسة ممتعة لتبدلات «الأوديسا»، كموضوع أدبي، في W. B. Stanford, The Quest for Ulysses New York: Praeger,

المخيف، هو ما الذى تبقى له ليقوم به(Bate 1971:3-4)[٨]، ويذكر «بيت» مقطعًا من «صامويل جونسون» يشهد على وجود خطاب- أواخر القرن الثامن عشر- عن التأخر والأصالة. يكتب «جونسون»: «إنه خطر دائمًا بالفعل أن توضع فى حالة من المقارنة الحتمية مع الامتياز ، ويظل الخطر أعظم عندما يكون هذا الامتياز قد اشتهر بفعل الموت .. فمن يخلف كاتبًا مشهورًا، يكون عليه التغلب على نفس الصعوبات» (فى Bate 1961:3) وهذه الكلمات- التى يمكن أن تتشابه مع ملاحظات كفافى عن «هوميروس» السابق إيرادها- تكشف متاهة الفنان الحديث، وتؤكد أيضًا على قلقه وارتباكه إزاء ألفى عام من الإنجازات الفنية، ورغم أن هذا القلق- كما يكتب «بيت»- قد يكون شائعًا بالنسبة للمجتمعات التى تعى نفسها لحظة انحلالها، كالإسكندرية وروما، فإنه يصبح أكثر إلحاحًا فى العصور الحديثة، إلى درجة أن يصبح مفهوم الأصالة ملمحًا أساسيًا للفن، ويشير «بيت» إلى فيض من الكتابات النقدية فى انجلترا حوالى منتصف القرن الثامن عشر، تشى جميعها بحقيقة واحدة مهيمنة- «الأصالة الأرقى بوضوح، و.. بديهية وكونية الموضوع والدعوى، فى شعر الأزمان الأولى»(١٠٤-١٠٦)[٩].

(٨) بالفعل، هذه الدعوة إلى الأصالة خاصة بجماليتنا الحديثة. ووفقًا لما يقرره "والتر أونج"، فإن الثقافة المخطوطة لا يكاد يصيبها القلق من التأثر، وقد أبدعت- عن وعى- نصوصًا من خلال نصوص أخرى. وعمل شعراء ونحاتو ورسامو العصور السابقة لا ضمن التوجيهات التى أملتها تراثاتهم فحسب، بل أيضًا حسب رغبات وخطط من يرعونهم. والعقود الباقية من عصر النهضة تشير إلى موافقة الرسام على شروط تفصيلية تتعلق بالموضوع والمواد والموقع (انظر Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy [Oxford University Press,1972]). ومثلما يذكر "إ. هـ. جومبريش"- فى "قصة الفن"- فلابد أن الفنان المصرى أو الصينى أو البيزنطى ستصيبه الحيرة إزاء مطالبتنا له بالأصالة. "كما لن يفهم فنان من أوربا الغربية فى العصور الوسطى لماذا ينبغى عليه أن يبتكر أساليب جديدةً لتصميم كنيسة، أو كأس خمر، أو إعادة تقديم القصة المقدسة حيث أدت الأشكال القديمة الغرض منها. والمحسن التقى، الذى أراد إهداء ضريح جديد من أجل الرفات المقدس لقديسه الراعى له، لم يحاول فحسب تدبير أكثر المواد وقارًا، بل سعى أيضًا إلى تقديم نموذج قديم ومهيب- إلى الفنان- للكيفية الصحيحة لتمثيل حكاية القديس . كما لن يستشعر الصانع أن هذا النمط من التكليف عبء عليه"(1950:113-114).

(٩) انظر المقالات التالية لصامويل جونسون و"إدوارد يونج"، التى تناقش الأصالة والابتكار والتقليد والتأخر: "The Dangers of Imitation- the Impropriety of Imitating Spencer", "The Criterions of Plagiarism" "The Difficulty of Defining Comedy- Tragic and Comic Sentiments Cinfounded" (Johnson 1827); "Apology for Apparent Plagiarism: Sources of Literary Variety" (Johnson 1817); and Conjectures on Original Composition (Young [1759]1961)

وهذه العلاقة الملازمة بين التأخر (الزمنى) والقلق تشكل الموضوع الرئيسى لرباعية «هارولد بلوم»، التى يستكشف فيها المشاكل المتعلقة بالأصالة والتأثر، والأطروحة الرئيسية لأول كُتب هذه السلسلة- وربما أكثرها تأثيرًا- تكمن فى أن الموضوع الضمنى لغالبية شعر القرون الثلاثة الأخيرة هو القلق من التأثر، الذى يحدده «بلوم» بأنه «خوف كل شاعر من أنه لم يبق له ما ينجزه»(184 :1973). وينبع هذا القلق من الإحساس بأن الشاعر- ببساطة- قد وصل متأخرًا للغاية ليجد الموضوع المواجه له قد نُفذ بالفعل، ورغم إقرار «بلوم» بأن هذا الإحساس بالتأخر هو قلق الحضارة الغربية، إلا إنه يوافق «بيت» على أن هذا المفهوم قد خضع لتغير ما فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر(67 :1975)، فى ذلك الحين، على ما يضيف «بلوم»، امتزج القلق القديم من الأسلوب (الحاجة إلى الكتابة بشكل مختلف عن الآخرين) بالقلق الجديد من التأثر (الخوف من أنه لم يعد هناك ما يمكن عمله)، ليبلغ درجات لا يحتملها الشعراء، والنتيجة أن الأصالة أصبحت قيمةً شعريةً مهيمنة، وأصبح الحكم على الشعر مرهونًا لا بصدقه، بل بفرادته وتمايزه عن القصائد الأخرى.

ويرتبط القلق من حيوية الماضي بظهور الشاعر باعتباره العامل المسئول الأول عن الإبداع الشعري (انظر الفصل الأول)، وإذ كان المعتقد أن الإلهام ينساب من الشاعر نفسه وأن حساسيته تميزه عن الآخرين، كان لابد- بالتالى- لمؤلفاته الشخصية أن تعكس فرديته الخاصة، وتتمايز عن أعمال الشعراء الآخرين ، وقد مجدت الرومانتيكية هذا الاختلاف والتمايز. "لا يهمنا سوى الفردى» ، كما أعلن «نوفاليس»(59 :1945). وفيما شجعت الثقافات ذات التوجه الشفاهى على المعيارية، والتكرار، والشائع- كمبادئ بنائية شعرية ، رفضت الرومانتيكية الصيغة بعنف، وانتقدت بقسوة التكرار باعتباره عيبًا قاتلاً فى الفن؛ فالقصيدة ينبغى أن تكون شخصيةً - مكانيةً زمنية والشاعر ملزم بإبداع شيء ما جديد تمامًا(١٠)، «فكل شاعر»- على ما يكتب شيللى فى دفاع عن الشعر- «لابد بالضرورة أن يبدع ما يضيف لنماذج أسلافه بطريقة نظمه الخاصة»(84 :1977) وبالنسبة للفن الرومانتيكى وبعد الرومانتيكى، كان أكثر الأخطاء

(١٠) فى القرن الثامن عشر، أصبحت الأصالة مفروضةً- قانونيًا- من خلال مقدمة قوانين حق النشر، لتضمن أن كل نص يظل ملكيةً خالصةً لمبدعه. انظر What Is an Author?, in Foucault(1977); also Ong(1971, 1982).

الجمالية بُغضًا هو إبداع عمل فني يقلد سابقيه، وأعظم وصايا الرومانتيكية- كما يحددها «آرثر لَفجوى»- هى «كُن نفسك، أى كُن متفردًا»(307 :1936). فثمة عبء ثقيل وقع على كاهل الشاعر ليبتكر، ويؤصل، ويبادر. لكن مع اتساع التراث، ومع التراكم المستمر للروائع ، أصبحت هذه المهمة- باطراد- مرعبة، فأن تبدأ مع جملة "هومير" الختامية- كما لاحظ كفافي- لهى مغامرة صعبة وخطرة.

وتكشف مثل هذه الملاحظة مفهومًا آخر للتراث الأدبى يختلف عن ذلك المفهوم الذى سبق تقديمه فى بداية هذا الفصل، ففى «نهاية أوديسيوس»، ثمة إحساس بهذا القلق، بالخوف من احتمال وجود مكان محدود لإبداع إضافي، وفى هذه المقالة، يتم اعتبار التراث عبئًا ينبغى على الشاعر أن يمايز نفسه عنه بأكثر من اعتباره مستودع معرفة يحتوى على موضوعات شعرية مفيدة ، ومرجعية التراث ليست بالضرورة مصدر إلهام بقدر ما هى مصدر تهديد للشاعر القادم، ومع ذلك، فلا يخضع الشاعر الحديث- بصورة سلبية- لممارسة السلطة هذه، لكنه يتخذ رد الفعل إزاءها، ومثلما لاحظ كفافى فى مقالته، فالشاعر يصبح عظيمًا من خلال أعمال صعبة وخطرة ، ومراجعة قواعد الماضى والخروج على النماذج السابقة ممكنان، ونزعة الشاعر النقدية تجاه سابقيه ، التى ألمح كفافى فى «نهاية أوديسيوس» إليها، كانت موضع استقصاء عميق فى ملاحظة كتبها كفافى حول "سان سيميون ستيليتس"، بعد قراءته فقرةً عنه لدى «جيبون»(١١).

والجزء الأول من الملاحظة يتناول إعادة تقييم «سان سيميون» فى ضوء انتقاد «جيبون» القاسى للراهب، يشبه «جيبون» الراهب- على نحو ازدرائي- بمتعصبى جميع العصور، الذين يؤذون أنفسهم جسديًا وشعوريًا، فى اهتياجهم بفعل التمايز القاسى والكراهية الدينية، لكن هذا الراهب- بالنسبة لكفافي- قديس رائع وموضع إعجاب ودراسة، ويكرس كفافى اهتمامه لذلك؛ فبعد رصد المؤلفين الذين كتبوا عن

(١١) Gibbon, Decline and Fall of the Roman Empire (Philadelphia: William Birch and Abraham Small, 1804), vol. 4, chap. 37, pp. 389-90. وقد نشرت ملاحظة كفافى أول مرة فى (Cavafy 1963c: 70-75) Anekdota Peza. وفيما بعد، نُشرت هذه الملحوظة والملحوظات الأخرى على «جيبون» فى Diana Haas, "Cavafy's Reading Notes on Gibbon's Decline and Fall", Folia Neobellenica 4:25-96

«سان سيميون» («فرديناند جريجوروفيوس»، «إفاجريوس»، «ثيودوريه»)، ينتقل إلى مناقشة أول معالجة شعرية حديثة للموضوع، قصيدة "سان سيميون ستيليتس»(١٨٤٢) لتنيسون:

رغم أن قصيدة تنيسون تتضمن بعض الأبيات المحكمة، إلا أنها تخطئ في النغمة. ويكمن عيبها الأكبر في شكلها المونولوجي. فشكاوى سيميون، ولهفته على "مكافأة القديسين، الرداء الأبيض والسعفة"، وتواضعه المريب وغروره الكامن، ليسوا موضع اعتراض في ذاتهم، وربما كانوا ضروريين للقصيدة، لكن تقديمهم تم بطريقة عادية، وغالبًا فظة. لقد كانت مهمةً بالغة الصعوبة- مهمة باقية ربما في انتظار أحد ملوك الفن العظماء- لاكتشاف لغة مناسبة لمثل هذا القديس العظيم، لمثل هذا الإنسان الرائع (Cavafy 1963c:72-74).

وأسباب هذا الرفض الحاسم لقصيدة "تنيسون" غامضة. فلم يوضح كفافي لماذا كانت القصيدة «غير جديرة بالموضوع»، ولا كيف فشلت في النغمة، ولا لماذا يعتبر المونولوج عيبًا. ورغم ذلك، فالقصيدة تمثل- في رأى كفافي- فشلاً ذريعًا، حيث تفتقر إلى «لغة مناسبة لمثل هذا القديس العظيم، لمثل هذا الإنسان العظيم».

وهذا التقليل من قيمة قصيدة «تنيسون» ليس مثالاً وحيداً، حيث هاجم- في موضع آخر- عمل «تنيسون»[١٢]، ويفترض «سافيديس» أن هذه الوقائع تشير- بشكل عام- إلى نزعة عدائية من جانب كفافي تجاه «تنيسون»، وللمرء أن يتساءل حقًا عما إذا كانت هذه النزعة ليست تجليًا لقلق التأثر، الخوف من أن "تنيسون" - وقد كتب قصائد سواء في موضوع الأوديسا أو في «سان سيميون»- قد أضاع على كفافي فرصة الكتابة في هذين الموضوعين. فهل «تنيسون» أحد الشعراء المتكاثرين الذين ينبغي على كفافي- أو أى كاتب آخر- أن يتصدى لهم؟ وهل تمثل تهجمات كفافي على أحد أسلافه محاولةً للتغلب على هول الماضي وسلطانه المُوهِن؟[١٣] ربما لا يمكن الإجابة

(١٢) انظر تعليق «سافيديس» على «نهاية أوديسيوس» في (Cavafy 1974:20) also Savidis (1966:111, 115)

(١٣) تم بحث هذه الأسئلة- والأسئلة المشابهة لها- في مقالي "Cavafy, Tennyson and the Overcoming of Influence" (Jusdanis:1982-83)

على هذه الأسئلة بأية درجة من اليقين ، لكن الواضح في هذه الملاحظة- مثلما في «نهاية أوديسيوس»- هو الشعور بالقلق الذى يصاحب إدراك الشاعر الحديث لتراثه الأدبي. فالعلاقة بين الخَلَف والسلَف يتم اعتبارها علاقة صراع.

الصــراع فـى التــراث

ترد الصورة المجازية للصراع في ملاحظة كفافى عن "تنيسون"، وتظهر- في «نهاية أوديسيوس»- باعتبارها إحدى المشاغل الرئيسية في نصين سبق مناقشتهما في الفصل الثاني: «تأملات فنان عجوز» و«الأعداء». ففي كلا النصين، تسرى عدم الثقة في مرجعية الماضي، وبالذات في تأثير الأسلاف المفروض، وفي كلا النصين، يتم التشديد على المراجعة، لا التقليد الأعمى. وفي كل حالة، يكتب المؤلفون الجديد ضد النسق الراسخ للقواعد والتقاليد، ويعارضون المعايير التي أرساها أسلافهم، وفنان "تأملات فنان عجوز" يدرك بصورة يائسة- كما نتذكر- الطبيعة الانتقادية للنجاح الشعرى. فهو يلاحظ ظهور مجموعة من الشعراء الشبان لا يعتبرونه شخصيةً أدبيةً عظيمة، كما لا يعتبرون عمله مثالاً لهم، لا يحذوا هؤلاء الشعراء حذوه؛ لا يقلدون القصائد التي مجدها؛ ويشكلون مدرسةً شعريةً أخرى ذات أسلوب مختلف: "إنهم يفكرون، وقبل كل شيء، يكتبون على نحو مختلف" ؛ فأعمال الشاعر العجوز تمثل الأرثوذكسية الشعرية، المعيار الذى يُحكَم وفقًا له على جميع الأعمال الشعرية الأخرى، ولهذا السبب بالتحديد ، يرفض الشعراء الشبان الانصياع لمفهومه عن "الشاعرية"، حيث ينبغي عليهم أولاً- من أجل الفوز بمكان في التراث- أن يرفضوا القديم، ويحلوا محله شيئًا ما يخصهم على نحو متفرد. وموقفهم عدائى من عمله؛ إذ يطالب بذلك المعبود الراعى للتراث- "الأصالة"؛ إنه يتطلب من القادم الجديد أن يهدم مزاعم السابق، وفقط بعد أن ينجز هذا الفعل، سيكون محل تبجيل، وعمله موضع تمجيد، يدرك الشاعر العجوز آليات هذا الرفض؛ إذ كان قد جاهد هو أيضًا- كما يعترف- من أجل التغلب على مرجعية أسلافه، ويتذكر "إنه كان من بين حوالى خمسين شابًا أسسوا مدرسةً جديدة، وكتبوا بأسلوب مغاير، وغيروا أذهان الملايين التي كرمت بضعة فنانين عجائز وأسلافهم؛ فالسابقون جعلوا انتصار الشبان أكثر سهولة حينما توفوا" [التشديد من عندى] (Cavafy 1971:102) ففي المقالة ككل، لكن في هذا المقتطف بالذات

يتم تقديم العلاقة بين السلَف والخلف باعتبارها علاقة صراع على النفوذ، صراع تكمن نتيجته فى هزيمة الأحدث عهداً على يدى السابق، وكلمات "انتصار" و"غيروا" و"أدانوا" و"حل محل" تشير إلى القوة التى يستخدمها الشعراء الشبان فى محاولتهم الحلول محل الشعراء المشهورين، والأخيرين فى صراعهم من أجل المحافظة على وضعهم المتميز، فكل جيل- فيما يبدو- يهاجم أعمال الأساتذة الراسخين ليفقده مصداقيته، ويحقق الاعتراف بأعماله باعتبارها الأدب الحقيقى.

فالتراث الأدبى- كما صورته هذه المقالة- لا يقدم للشاعر القادم تراثًا جماليًا، ولا هو مصدر استلهام سخى، وذلك- حقًا- لأن التراث تراكم لامتياز الماضى الذى يطعن الشاعر الحديث فى مرجعيته. إنه يكافح ضد أسلافه من أجل اكتساب مساحة لنفسه، وهدفه النهائى يكمن فى تعزيز التلقى المحبذ لأعماله، وهى مهمة تستوجب الكتابة لا على طريقة أسلافه- حيث بالتزامه مبادئهم سيظل فى ظلهم- بل بالتضاد معهم، آنئذ فحسب سيتحقق الاعتراف بعمله باعتباره متفرداً، وخاصةً من جانب الجماعة الجمالية التى تقدر الأصالة، وسيكتسب الشاعر هويته الخاصة، ويحوز مكانةً فى التراث إذا ما انشق على الماضى وافترع نمطًا متميزًا للتعبير وسوف يشكل- هو وأمثاله الشعراء- المعيار، والأرثوذكسية الجديدة، ويشتهر عملهم الإبداعى باعتباره تجسيداً للأدب، ونموذجًا للاحتذاء، لكن عند هذه النقطة الحاسمة، ما إن يبلغوا قمة نجاحهم، حتى تتشكل المقاومة لأعمالهم، حيث يظهر شعراء جدد ستبدو لهم الممارسة الشعرية السائدة "غريبةً وسخيفة"، سيقدم هؤلاء الشعراء الجدد أداةً شعريةً تكسر ألفة القديمة؛ وستبدأ المعركة من جديد.

يصبح الصراع- كعنف متواتر ولا مفر منه فى التراث- فكرةً رئيسيةً فى "الأعداء" (انظر النص فى الفصل الثانى). وكما أشرنا فى الفصل الثانى، تتشابه خلاصة هذه القصيدة- على أنحاء متعددة- مع خلاصة مقالة كفافى، لكن مع اختلاف رئيسى. فالشخصية الأساسية فى "الأعداء" سفسطائى- كمقابل للشاعر- يعكف على كافة أنماط الكتابة والتواصل، ليوسع بذلك من منظور القصيدة، وهو يدرك قوة الكلمة، وطبيعتها ذات الوجود الكلى، ومقاومتها المتمردة لكل محاولات امتلاكها بصورة دائمة، وفيما ينبه القنصل السفسطائيين الثلاثة إلى حماية أنفسهم من كلمة أعدائهم المكتوبة، يرد السفسطائى بكلمات رصينة، موجهًا افتراض القنصل إلى الاتجاه العكسى: فما

يشكل التهديد الأعظم ليس الأعداء الحاليون، بل أعداؤهم المستقبليون، فخلال حياتهم، يمكن للسفسطائيين أن يردوا على نقد منتقديهم؛ فيمكن لهم التبارى فى مجالهم المنطقى- ببساطة- بالكتابة (يوضح السفسطائى أن حجة القنصل- بتركيزها على الحاضر- مفتعلة وغير مقنعة)، لكن من منظور التاريخ- حيث يضع السفسطائى الحوار- تصبح وضعية الكاتب، المنيعة سابقًا، محل شك؛ فبعد وفاة الكاتب لا حصانة من المراجعة، ومثلما يعترف الشاعر العجوز فى "تأملات فنان عجوز"، فقد أصبح انتصاره سهلاً بفعل موت أسلافه، يدرك السفسطائى أيضًا هذا الوضع المأساوى، حيث تتم قراءة كتابة الحاضر- فى مجهولية المستقبل- بلا توقير ولا تعاطف: "فيمَا بَعْد سَيَأتى أعْدَاؤُنَا السفسطَائيُّونَ الجُدُد./ عنْدَمَا سَنَكُونُ فى شَيْخُوخَتنَا مُسْتَلْقينَ فى بُؤس/ وَسَيَكُونُ بَعْضُنَا قَد ذَهَبَ إِلَى هَاديس". سوف يتحدى الجيل القادم سلطة السفسطائيين على نصوصهم بتغيير كتابتهم: "كَلمَاتُنَا وَأعمَالُنَا الحَاليَّة سَتَبْدُو غَريبَة (وَسَخيفَةً/ رُبَّمَا) طَالَمَا أنَّ الأعْدَاءَ سَيُغَيِّرُونَ السَّفسطَائيَّة،/ وَالأسْلُوبَ وَالمُيُولَ"؛ فالأعداء الحقيقيون- شأن الشعراء الشبان فى المقالة- سيفكرون بمصطلحات مضادة وسيكتبون بصورة عدائية ؛ سيعيدون تشكيل نصوص السفسطائيين بإخضاعها لما لا حصر له من القراءات المتناقضة، ويضعونها فى استخدامات لم يتخيلها أبدًا مؤلفوها الأصليون، ويقومون بتحليلها ضمن سياقات غريبة عنها لتنتفى- فى الغالب- إمكانية إدراكها؛ فالسفسطائى يستشعر- بقلق - أن المؤلف لا يمكنه التأثير على تلقى عمله، إذ سيظهر دائمًا الأعداء الذين إما إنهم سيتجاهلون نصوصه، أو- ربما- سيعاملونها بزراية ويوظفونها لغاياتهم ذات الدوافع السياسية، لا يخشى السفسطائى كثيرًا قدرة المستقبل على "الخيانة الإبداعية" بل الانتحال المتضارب الذى ينتظر- على نحو مشئوم- جميع النصوص(١٤):

مثلى ومثلهم نَحْنُ الَّذينَ غَيَّرنَا

(١٤) يُسمى "روبرت اسكاربيت"(1961) إعادة تأويل العمل الفني "خيانةً إبداعية"، بقدر ما ينجم عنها إعادة تشكيل الأصل. وعلى أية حال، فرغم عامل الخيانة هذا، يظل "اسكاربيت" على تخيله لتراث أركادي. ورغم وجود تحول في القيم الشعرية، وإعادة تنظيم للأنماط الشعرية، فما من انقطاع جذرى يحدث فى عملية إبداع متواصلة. وما يفتقر إليه مفهوم التأويل هذا- لكنه قابل للإدراك تمامًا فى "الأعداء"- هو عنصر السلطة وفكرة الإمكانية التى يقدمها.

كَثِيرًا الأشْيَاءَ المَاضِيَة.

فَمَا صَوَّرْنَاه جَمِيلاً وَكَامِلاً

سَيُعَرِّيه الأعْدَاءُ لِيُصْبِحَ سَخِيفًا بِلاَ جَدْوَى،

مُرَدِّدِينَ نَفْسَ الأشْيَاء بِصُورَةٍ مُخْتَلِفَة (بِلاَ عَنَاء كَبِير).

تَمَامًا مِثْلَمَا قُلْنَا الكَلِمَات القَدِيمَةَ بِطَرِيقَة أُخْرَى.

فما من نص أو مؤلف يمكن ألا يقع تحت طائلة قراءات المستقبل الاعتباطية، التي لا تهدف بالضرورة إلى الإخلاص لـ"الأصلي"، أو اكتشاف الحقائق الضمنية فيه، بل- ببساطة- إلى قول شيء مغاير. وبذلك، فما تم- أو، بالأحرى، لأنه تم- تصويره باعتباره جميلاً وصائبًا، سينقلب رأسًا على عقب، وينصب التشديد على جملة "مُرَدِّدِينَ نَفْسَ الأشْيَاء بِصُورَةٍ مُخْتَلِفَة"، على الترديد، وعلى تكرار عبارات الماضى بطريقة مختلفة، وإساءة استعمالها. فالمراجعة ليست عقلانية، فهي تتحقق باعتبارها الرئيسى الذى يفرض التغير على التراث.

والابتكار هو الأساس الحيوى لمفهوم التراث الذى يتبدّى من تحليل "تأملات فنان عجوز" و"الأعداء"، والنصان يؤكدان على إمكانية التغير. ربما لم يعد ممكنًا إبداع الروائع- لا القصيدة ولا المقالة تشير إلى الفن العظيم أو عظماء الفنانين- بل يمكن فحسب ظهور أشياء جديدة. وفى كل من النصين، يحاول الجيل الجديد أن يقوم بتحويل القيم بالسعى إلى قلب ميراثه، وإحلال قواعده محل القواعد السائدة، ونشر طبعته من الحقيقة الأدبية، وشفرة الأخلاقيات هى سياسة المعارضة، فالتراث موجود، لكن- كما يُذكرنا الأعداء- ثمة مقاومة دائمة تربك تطوره الراسخ ظاهريًا بتدخلات استراتيجية. فالتراث- بالنسبة للأعداء- بلا بداية ولا نهاية؛ وهو لا يتخذ مسارًا محكومًا بدقة بغاية تثقيفية عامة ، من قبيل اكتشاف المعرفة. إنه مجبول من النجاحات والإخفاقات. ويتألف من سفسطائيين وشعراء يتصارعون على قيم أدبية وغير أدبية، ويتمكنون- فى حالة الانتصار- من الترسيخ المؤقت لأنفسهم وأعمالهم، ويفرضون- باسم الأدب حقيقتهم المحلية على "الملايين" فى المجتمع. وينطوى مفهوم التراث هذا على أخلاقية المعارضة،

طالما أن ذلك ما يضمن التغير ويؤجل الجمود- أى الاستيلاء الدائم على السلطة من جانب إحدى الجماعات.

وفكرة الاعتراض والمعارضة هذه- الرئيسية بالنسبة لموقف السفسطائى- تتمفصل بقوة فى قصيدة "نضج الروح". وقد سبق مناقشة هذه القصيدة (انظر الفصل الثانى)، لكن قد يفيدنا- فى هذه النقطة- تلخيص موجز لها. يقرر المتكلم أن على المرء أن يتجاوز الاحترام والإعجاب بالتراث إلى التمرد عليه ومراجعته ؛ فبعض القواعد سيتم الاحتفاظ بها لأن البناء بدءاً من الصفر مستحيل، لكن غالبية الممارسات الراسخة ينبغى الخروج عليها. فالنجاح يستلزم انتهاك الشفرة السائدة، وليس ذلك عدميةً بل إبداعية، كفعل يقود إلى المعرفة. تنطوى القصيدة على علاقة بين القوة والمعرفة، وهاتان الكلمتان تؤطران النص كله فيما بينهما- تنطوى كلمة dinamosis الواردة بالعنوان على عملية اكتساب القوة، والكلمة الأخيرة، gnosi، تعنى المعرفة ، واستخدام القوة- الذى يتم تبريره فى القصيدة- فعل بنَّاء لا هدَّام ، بالمعنى الفوكوى، حيث يؤدى إلى تشكيل معرفة جديدة. فلدى "فوكو"، "تخلق ممارسة القوة وتدفع إلى نشوء موضوعات جديدة للمعرفة، وتراكم أكداساً من المعلومات"(1980: 51)، وتوضح قصيدة "نضج الروح" أن القوة تؤدى إلى تدمير المعطَى والضعيف، لكنها تدفع إلى ظهور معرفة جديدة، وشعر جديد، وقراءات غير مسبوقة، لقد تمت الإطاحة بنصف التقاليد القديمة، لكن من أجل توفير مكان للتقاليد الجديدة، تلك هى الأخلاقيات التى تحكم الممارسة السياسية للشعراء الشبان فى "تأملات فنان عجوز" والسفسطائى فى "الأعداء". فكل جيل يجاهد من أجل تدمير دعاوى أسلافه لمنعهم من الاستمرار فى ترسيخ أنفسهم، ومن تشكيل احتكار للخطاب الأدبى. وبذلك، فلن تتحقق طموحات السياسة الشمولية، والسيطرة الدائمة والنهائية على القواعد من جانب إحدى الجماعات، وكما تؤكد النصوص الثلاثة دائماً، لا يمكن التوصل إلى توازنٍ ما، طالما أن أعداء جدداً سيصارعون- فى المستقبل- من أجل تقويض نظامهم الموروث، فالتراث- بهذا المعنى- ممزق ؛ إنه يضم عناصر المقاومة والانتهاك، التى تضمن إمكانية الإبداع.

ومع ذلك، فلابد لى من التأكيد على أن مفهوم التراث هذا ليس المفهوم الوحيد لدى كفافى، ففى بداية هذا الفصل، أوضحت أن التراث- فى نصوص أخرى- قد تم تصويره باعتباره ذخيرةً تلهم وتُعلِم الشعراء، ولا يجاهد الشاعر لانتهاك قواعده،

بل ليتعلم منه، ويوحد نفسه- بمعنًى ما- به. ونشهد هنا- كما في مفهومي الفن والمتلقي- عدم وجود اتساقٍ في الآراء، ومفهومين أو أكثر (متعارضين أحيانًا) موجودين بصورة مشتركة في شعرية كفافي، ولا يمكن حل هذه التناقضات- بسهولة- باللجوء التقليدي إلى فكرة التطور المتنامي للشاعر، التي يرفض بمقتضاها فكرةً قبل قبوله بأخرى، إذ إن غالبية النصوص التي تمت دراستها هنا مكتوبة في حقبة واحدة (تسعينيات القرن الماضي)، ولابد لنا من القبول بأن هذه المقالات التقليدية- من قبيل "لاميا"- قد كُتبت عام ١٨٩٣، فيما كتبت "تأملات فنان عجوز"- الأكثر راديكالية- فيما بين عامي ١٨٩٤ و١٩٠٠، وكتبت "الأعداء" عام ١٩٠٠ . وإذا ما كنا لا نستطيع الحديث عن اتساق وانسجام في الآراء، أو تطور منطقي ومطّرد، فربما يمكن التمييز بين المواقف المهيمنة والثانوية، وإذا ما كان ممكنًا اعتبار شعر كفافي إعادة تقييم لتراثه الشعري اليوناني الخاص، فربما يبدو مفهوم التراث- ذلك المفهوم الذي يتبنى الخروج والصراع- الأكثر اتساقًا منطقيًا. وبالفعل، كما لاحظت في بداية هذا الفصل ، فقد وعى كفافي وكتب شعرًا يُعدل من تراثه الشعري، ومغاير بوضوح لأعمال معاصريه ، ليتم اعتباره واحدًا من أكثر شعراء اليونان الحديثين "أصالة"، ووفقًا لما أطرحه في "خاتمة"، فإن أحد أسباب رد الفعل العدائي في البداية على كفافي يكمن في أن شعره لم يستطع بسهولة التوافق مع النماذج التقليدية للشعر والنقد اليونانيين. فقد تحدى شعر كفافي كليهما بعنف ، وسيكون من المأمون الزعم أن هذا العمل "الأصيل" كان محكومًا بنظرة إبداعية مماثلة للتراث.

وذلك بالطبع ما يضع كفافي- بصورة حاسمة- ضمن شعرية الحداثة. إن روح المعارضة التي تسري في أعماله هي سمة لهذه الحركة كلها، التي عززت فكرة النسبية، ووصلت بالهجوم على التراث- الذي بدأ بعصر التنوير- إلى الذروة، وفي هذا الصدد، يشبه إنجاز كفافي إنجاز "إليوت" و"وولف" و"ريلكه" بأكثر من شبهه بإنجاز الطليعة التاريخية[١٥]. ففيه، نشهد مساءلة التراث الشعري، لا الهدم الراديكالي لمؤسسة الفن ذاتها. ورغم أننا لا نعثر- لدى كفافي- على حس الطليعة بالقتالية والنفي، إلا إننا ندرك نزعة نقديةً تجاه الماضي والتزامًا بالحداثة. وهذه النظرة للتراث الشعري- كما

(١٥) عن الطليعة التاريخية، انظر Calinescu (1977) and Bürger (1984)

عبرت عنها نصوص من قبيل "تأملات فنان عجوز" و"الأعداء"- سمحت له بتكوين موقف من الشعر اليونانى- من زاوية مستخفة- لكسر ألفته. وحيث تهتم دراستى لكفافى- أساسًا- بالشعرية، فلم أبحث تجريبيته فى الشكل ونقد الشعر اليونانى. وسيكون كافيًا أن أضيف- مع ذلك- أن الفزع والسخط اللذين أثارهما شعره فى البداية، والتراث الشعرى الذى استلهمه، والحضور الذى حافظ عليه فى قائمة الشعر اليونانى فى القرن العشرين، يشيرون- بلا التباس- إلى نجاح وقوة أسئلة كفافى.

(٦)

العَـالَم

يعتبر كفافى الفن- بالأساس - كينونةً مستقلةً وذاتية التغذية، تعتمد على مصادرها العضوية، وتقدم إحالةً دنيا إلى الواقع، وقد تم تحليل مفهوم الفن هذا فى الفصل الثالث، حيث أوضحت أنه يرجع إلى زمن متأخر، إذ ينبع من التأمل الفلسفى فى أواخر القرن الثامن عشر، إنه يمثل إحدى الطرائق المتعددة فى فهم الجماليات ، والمدخل الأقدم والأكثر شيوعًا للفن هو مدخل المحاكاة الذى يعتبر الفن انعكاسًا للعالم: للشعب، والأفكار، والأفعال، والأحداث، والأماكن، والأشياء عامة. يتخذ الفن من العالم موضوعًا له، ليصبح [الفن] محكومًا بالتالى بمدى صدق ودقة تصويره لهذا الواقع، وتشكل المحاكاة أحد المفاهيم الدائمة التى تحكم مناقشة الفن؛ وهو مفهوم بارز منذ العصور القديمة حتى القرن الثامن عشر، وما يزال يحكم المناهج المعاصرة غير الأكاديمية ، باعتباره المنهج الرئيسى الذى يوجه الحكم على التجربة الجمالية ، ولدى كفافى- مثلما لدى التوجه ما بعد الرومانتيكى السائد تجاه الأدب والفن- تلعب مفاهيم الواقع والعالم والطبيعة دورًا ثانويًا، فالفن معنِى- بالأساس- بنفسه. وهو يؤلف عالمه الصغير microcosm، ويشكل مركز الإحالة النقدية، وبذلك فلا محل هنا لأسئلة الانعكاس والصدق، على العكس مما فى نظرية المحاكاة.

وفى هذا الفصل سأقوم بتحليل رؤية كفافى للعلاقة بين الفن والعالم، مع التأكيد على مفهوم العالم، ولتحقيق هذه الغاية سأدرس إنكار الفن للواقع الظواهرى، والمعانى الضمنية التى يلقيها هذا الانفصال على الفن ذاته، وأؤكد- مع ذلك- على أن نزعة الانعزالية الجمالية السائدة لدى كفافى تتناقض مع رؤية الفن باعتباره مؤسسةً دنيوية، والفنان واقع فى شباك سياستها، وعلى نحو ما توضح المناقشة فى النصف الثانى من الفصل الثانى ، فالفن- بعيدًا عن كونه فكرةً مجردةً ومؤقتة- إنما تم إنتاجه فى زمان ومكان تاريخيين؛ وهو عُرضة للتغير الدائم، ويتأثر بقوى ومؤسسات اجتماعية أخرى، ولا أتناول موضع الفن فى هذا الواقع الاجتماعى، بل- بالأحرى- فى العالم الذى يُفترض أنه يحيل إليه؛ إننى أبحث العلاقة بين الفن والموضوع الذى يُعتقد أنه يقدمه، وبالتالى فلا يعنى "العالم"- عندى- الشبكة الاجتماعية للفنانين، والقراء، والناشرين، والطلبة، والمعلمين، المتورطين فى إنتاج ونشر الفن(مثلما فى الفصل الثانى) بل- على

نحو أكثر تقليدية– ذلك الواقع الظواهرى الخارجى الذى يُعتقَد عادةً أن الفن يدل عليه، وأركز على تلك النصوص التى تضع هذه العلاقة موضع جدل ، بهدف اكتشاف النتائج التى تفرضها هذه العلاقة على الفن.

المحـــاكاة

تكمن السمة المميزة لتراثنا الجمالى الحديث فى القمع الناجح للمحاكاة، والإعلاء المصاحب لقيمة استقلال الفن، وعلى نحو ما نتذكر من الفصل الثالث، فقد فصل "كانط" التجربة الجمالية (التأمل الحيادى فى أنماط حسية) عن التجربة العملية (التى تمكن الفرد من التكيف مع محيطه). وقد دفعت نظرية "كانط"، الواسعة الانتشار– فى النهاية– إلى ظهور نزعة انعزالية جمالية راديكالية. وأصبح "تيوفيل جوتييه" واحداً من أكثر الكتاب صخبًا فى رفض المحاكاة والحِرَفية ، ونشهد إنكاره للفن الطبيعى فى المقدمة الجدالية لعمله " مدموازيل دى موبان"، التى يقدم فيها بقوة براهينه ضد المفهوم النفعى للفن، وفى المقتطف التالى المستمد من " تاريخ الرومانتيكية" يصبح موقفه من الفن التمثيلى أكثر وضوحًا: "إن غاية الفن، التى نسيناها كثيراً فى أيامنا، ليست إعادة الإنتاج الدقيقة للطبيعة، بل إبداع أشكال وألوان يقدمها لنا، إبداع عالم صغير يمكن أن تعيش فيه أحلامنا وتنتج نفسها" (216 :1877) فالفن لا ينسخ الواقع، بل يشكل مملكته الجمالية الخاصة المكافئة– فى القيمة– للعالم الخارجى، وملاذاً للفنان من العالم العدائى.

وفى القرن التاسع عشر، انقلبت فكرة خضوع الفن للطبيعة. فبودلير– على سبيل المثال– يقرر أن الطبيعة ناقصة، فى الواقع، وبلا معنى قبل تدخل الفن وبدء اشتغاله عليها ، فالطبيعة– ببساطة– تقدم المادة إلى الفنان؛ ولا وجود لها إلاَّ ككتلة مشوشة ينظمها الخيال، ويلح "بودلير"– فى مقالته عن "ديلاكروا" [١٨٦٣] – على ألاَّ وجود لخط أو لون فى الطبيعة؛ فهو الإنسان الذى خلق الخطوط والألوان(15 :1925). والفن– فى هذه الحالة– أسمى من الطبيعة من زاوية أنه أضفى غايةً وإحساسًا بالنظام على نقص الطبيعة الموروث.

ومع نهاية القرن التاسع عشر، اتخذت البراهين الرافضة للطبيعة نسبةً واضحةً وزائدة، ورواية "بالعكس" لهويسمان(١٨٨٤) مثال جيد، فبطل الرواية– "ديزايسينت"–

أرستقراطى مرهف بصورة مرضية، فاقد الحيوية، شديد التأنق، يلوذ بفيلاً، محيطا نفسه بأشياء غير مألوفة ونادرة، يقرأ الأدب القديم ، ويحل إبداعه الخيالى محل الواقع. يفضل "ديزايسينت" الحلم، ويهوى الوهم ، ويعتبر البراعة العلامة الفارقة للعبقرية، وهو يحتقر أشكال النباتات الطبيعية، بقدر ما يقوده "ميله الفطرى إلى ما هو صناعى" إلى الإطاحة بوروده الحقيقية والبدء فى تجميع نباتات صناعية، شكَّلها فنانون من مطاط هندى وأسلاك وقماش قطنى ونسيج التفتا والورق والقطيفة (97 :1959)، وعندما يتعب من ذلك، يتحول نوقه إلى النباتات الطبيعية الغريبة وغير المعروفة ، رغم إصراره- فى مناقشة تؤكد احتقاره للواقع- على أن "ما من واحدة منها تبدو حقيقية، إنها تبدو كأن القماش والورق والبورسلين والمعدن قد أعارها الإنسان إلى الطبيعة ليمكنها من إبداع هذه الأشياء المشوهة"(ص١٠١) هنا، تبلغ النزعة الجمالية أقصى حدودها التهكمية. إن تمجيد الفن يبلغ درجةً تبدأ عندها الطبيعة فى تقديس الفن، وتلجأ إلى نسخ أشكاله المطلقة التى لا تفنَى، لتعوض زوالها السريع، لقد انقلبت المنضدة[1].

وفى انجلترا كان الكُتّاب- من قبيل "أوسكار وايلد"- يوجهون تمردهم ضد الطبيعة بقوة جدالية مشابهة، إن لم تكن ساخرة؛ ففى " فناء الكذب" يسعى "وايلد" إلى توضيح عدم كفاية الطبيعة ونقصانها، "فما يكشفه الفن لنا"- كما يقول- "هو افتقار الطبيعة إلى التخطيط .. حالتها غير المكتملة بصورة مطلقة"(9 :1945) فالفن- من الناحية الأخرى- يطمح إلى الكمال، وبذلك "يعتبر الحياة مادته الخام ويعيد خلقها وصياغتها"، لكنه دائمًا "ما يحافظ على الحد الذى لا يمكن اجتيازه بينه وبين الواقع، حد الأسلوب الجميل، والمعالجة الزخرفية والمثالية"(ص٢٣)، وبالنسبة لوايلد فالمدرسة

(١) يمكن للمرء أن يرصد كثيراً من محاولات "ديزايسينت" اللامركزية (والساخرة) لإحلال الادعاءات محل الواقع. فقد أصيب- على سبيل المثال- بخيبة أمل شديدة من هولندا، حينما لم تتوافق- خلال زيارة لها- مع صورتها التى قدمتها الرسوم الألمانية التي رآها فى "اللوفر". وفى واقعة أخرى، فى طريقه إلى لندن، قطع رحلته فى باريس، واستحضر فى ذهنه صوراً بصرية للمدينة الإنجليزية، ثم عاد إلى البيت حتى لا يفسد خياله بالشىء الحقيقى. وهذا التنكر النهائى للحياة، والتخلي عنها، تم تكثيفه بامتياز فى الجملة الموحية لبطل "أكسيل" لفييه(١٨٩٠): "أن نحيا؟ سيقوم خدمنا بذلك من أجلنا!"(Villiers 1925: 284). إن الحياة مليئة بالبؤس، وبالغة البشاعة، ومشوهة بالنقصان إلى حد أن الحل الوحيد يكمن في هجرانها ومعانقة الموت. "ففى الموت"- على ما يقول "أكسيل"- "لا يأخذ الإنسان معه شيئًا سوى ما رفضه فى الحياة"(ص٩٨٢). وبذلك، يتجرع "أكسيل" وعروسه "سارة" السم، ويموتان واثقين من أنهما سيحققان الغياب المطلق- الجدير بالرثاء- عن الحياة.

النموذجية لتعليم الفن ليست الحياة بل الفن ذاته ؛ فالحياة تحاكى الفن بأكثر بكثير مما يحاكى الفن الحياة(ص٢٦ ، ٣٠) . بهذه الجملة المثيرة يعنى "وايلد" أن الفن يؤثر- بصورة جوهرية- على إدراك الإنسان للعالم ، ومثلما يقول "وايلد": "ربما كان هناك ضباب فى لندن طوال قرون ماضية .. لكن ما من أحد رآه ، وبالتالى فلا ندرى عنه شيئًا، فهو لم يوجد حتى اخترعه الفن لهم"، وهذه السطور- التى تُذكِّر بالملاحظات التى أبداها بعض مُنظِّرى القرن العشرين التى تتعلق بألاَّ وجود لشىء إلى أن يندرج فى نص- تمثل موقف الجماليين تجاه الفن والطبيعة فى بلادتها الهزلية والقصوى.

ويتخذ "ويستلر"- فى "محاضرة الساعة العاشرة"- موقفًا مشابهًا، مؤكدًا على أن الفن مهموم بكماله، ولا يقيد نفسه- بالتالى- بإعادة الإنتاج، إنه ينتقى عناصر معينةً من الطبيعة ليصوغ الجميل والكامل من الناقص بصورة جوهرية، وعلى ذلك، كما يؤكد "ويستلر"، لا ينبغى أبدًا إعارة الانتباه إلى الطبيعة فى حالتها الأصلية قبل أن تتحول بفعل الفن. "فمن النادر أن تكون الطبيعة على صواب، إلى درجة أنه يمكن القول إن الطبيعة خاطئة دائمًا : أى إن حالة الأشياء- التى ستنتج كمالاً فى الانسجام جديراً بصورة- إنما هى نادرة، وليست شائعة أبداً"(25 :1979). ويحدد "ويستلر" للطبيعة مكانةً ثانوية؛ فهى- بالنسبة له- مادة خام، عشوائية، تنتظر تدخل الإنسان والفن.

ويمكن إقامة توازيات بين جمالية "هويسمان" و"وايلد" و"ويستلر"- السابق إيضاحها- ومفهوم كفافى للفن والطبيعة، وبالفعل، يمكن مقارنة قصيدة "زهور صناعية"(١٩٠٣) لكفافى، من حيث الموضوع، بالمقتطف المستمد من "هويسمان"، فهذه القصيدة- التى تحتوى مذهب الاصطناعية أكثر من أية قصيدة أخرى لكفافى- يمكن أن تندرج بسهولة ضمن التيار الرئيسى للنزعة الجمالية والانحطاطية فى أواخر القرن التاسع عشر:

لاَ أُرِيدُ النرجسَ الحَقِيقِىَّ- وَلاَ الزَّنَابِق

أرجُوك، لاَ وُرُودَ حَقِيقِيَّة،

إِنَّهُم يَعْشَقُونَ الحَدَائِقَ البَالِيَةَ، المُبْتَذَلَة،

يُنَغِّصُنِي مَلْمَسُهَا، يُتْعِبُنِي وَيُؤْلِمُنِي،

ضَجِرٌ أَنَا مِن جَمَالِهَا الفَانِي،

أَعْطِنِي زُهُوراً صِنَاعِيَّةً- مَجْدَ الزُّجَاجِ وَالمَعْدَنِ-

بِأَشْكَالٍ بِلاَ ذُبُول، بِلاَ فَسَاد، بِلاَ شَيْخُوخَة.

أَزْهَارُ حَدَائِقَ رَائِعَةٍ فِي أَرضٍ أُخْرَى

حَيْثُ تَقْطُنُ "النَّظَرِيَّاتُ" وَ"الإِيقَاعَاتُ" و"المَعْرِفَة".

أُحِبُّ الزُّهُورَ المَصْنُوعَةَ مِن زُجَاجٍ أو ذَهَب،

هِبَاتٍ عَبْقَرِيَّةً مِن فَنٍّ عَبْقَرِي؛

مُلَوَّنَةً فِي دَرَجَاتٍ أَجْمَلَ مِن الأَلْوَانِ الطَّبِيعِيَّة،

صُنِعَت مِن عِرْقِ اللؤْلُؤِ وَالمِينَا،

مِن أَوْرَاقٍ وَأَغْصَانٍ مِثَالِيَّة.

تَسْتَمِدُّ فِتْنَتَهَا مِن "الذَّوْق" الحَكِيمِ الأَصْفَى؛

لَم تَنْبُت مُتَّسِخَةً فِي القَذَارَةِ وَالوَحْل.

وَإِذَا مَا كَانَت بِلاَ أَرِيج، فَسَنَرُشُّ عَلَيْهَا العِطْر،

سَنُحْرِقُ مُرَّ الشُّعُورِ أَمَامَهَا(٢).

(٢) عدلت قليلاً من ترجمة "دالفين"، مترجمًا Theories اليونانية إلى Theories (بدلاً من Contemplations = تأملات)، و gnoseis إلى Knowledge (بدلاً من Learning = تعليم).

وفى خطاب إلى صديقه "أناستاسياديس"، يصف كفافى هذه القصيدة بأنها "تحليق إلى المملكة الفاتنة للخيال الصافى والمغالاة"، وبالفعل ففى قصيدة "زهور صناعية"، ينكشف عالم خيالى لا طبيعى، محذوفة منه- عن قصد- جمالات الطبيعة، فالنرجس والزنابق والورود الطبيعية مقتلعة من حديقة الفن باعتبارها مبتذلة ومضجرة لمن يراها، ويتجنب الشاعر (كما اتضح فى الفصل الأول) ما هو شائع بأية طريقة، مؤثراً الزهور الصناعية المجبولة من مواد لا تموت، ومثل الزهور لدى "هويسمان"، فقد تشكلت هذه النباتات على يد الفنان الذى يطبق "النظريات" و"المعرفة" فى عمله، هنا يكمن الاختلاف بين الطبيعى والصناعى؛ فإذ ينبثق الطبيعى- فيما يعتقد- بصورة فطرية من الطبيعة، يتم إنتاج الصناعى بفعل خيال الإنسان وجهده، وينطوى هذا التعارض على التمييز- لدى كفافى- بين الجمال العارض والمثالى؛ فالأول دنيوى وزائل، والآخر خيالى ومطلق[٣]، وتضفى القصيدة الامتياز على العنصر الثانى من هذه الثنائية؛ إنها تفضل الزهور الصناعية التى تمثل الانتصار على القبح والفناء؛ وإذ حررت نفسها من التراب والأوحال، فإنها تطمح إلى المملكة الأبدية لـ"الفن الخالص"؛ إنها تنفى- بحسم- الطبيعة، سواء كمصدر أو مثال للفن؛ فالفنان يمكنه تشكيل زهوره الأسمى جماليًا؛ وإذا ما كانت لا تُصدر أريجًا، فالعطور- الإنسانية الصنع- يمكن رشها عليها.

والتعارض بين الفن والطبيعة- الواضح فى "زهور صناعية"- هو أيضًا موضوع أساسى لقصيدة "بحر الصباح"، التى يتأمل فيها شخص ما- من خلال المونولوج- إدراكه للطبيعة (انظر النص ومناقشةً أخرى للقصيدة فى الفصل الأول، تحت عنوان "الاغتراب")، فى المقطع الأول، يخرج المتكلم إلى الخلاء، ليرى المشهد، وجملة "فَلأنْظُر، أيْضًا، بُرْهَةً إلَى الطَّبِيعَة" توحى بإحساس من الاغتراب، وتعطى الانطباع بأنه- حتى هذه اللحظة- لم يمر بهذا المشهد من قبل، على عكس الآخرين؛ إنه يبدو كأنه يفتح عينيه على الطبيعة للمرة الأولى، ويتوقع القارئ- بالتالى- رد فعل طاغيًا من الفرح يصدر عن المتكلم وهو يشهد البحر والسماء والشاطئ؛ لكن لا يَرِد بعد ذلك سوى

(٣) هذا الانقسام هو أكثر انقسام جوهرى بين الثقافة والطبيعة. والفنان- باعتباره أحد أعضاء الثقافة- يصوغ فنه من خلال معرفته وفكره؛ فهو يستخدم أدوات ليبنى أشكالاً للجمال انطلاقًا من مواد الطبيعة الخام. والشىء الجمالى هو نتاج جهده الواعى.

وصف تقليدى للمشهد، بألفاظ متحفظة وعادية، وصف يلائم المشهد اليومى الأكثر ألفة وذاتى الحركة. واللغة مقولبة بقدر ما يتسم المشهد بالعادية، ويفشل المتكلم- كما فى "زهور صناعية"- فى الانفعال أو التأثر بالطبيعة، فهى لا تستثير اهتمامه؛ وكما يعترف فى المقطع الثانى، فإنه يخدع نفسه، حيث لم ير الطبيعة سوى "لَحظَةً وَاحِدَة"، ويصبح المشهد الطبيعى الخارجى مرئيًا له لبرهة تقريبيًا، أو ربما يفتقر إلى اللغة الضرورية ليقدمها بصورة شخصية وذات معنى جماليًا. وعلى النقيض، يظل عالمه الداخلى- الخيالات والذكريات والرؤى الشبقية- مفعمًا بالحيوية وكثيفًا، وبهذا المعنى، تنطوى القصيدة على تعارض بين مدخلى المحاكاة والتعبير إلى الفن، حيث يوجه الأول إلى العالم الخارجى، والأخير إلى الفرد ذاته، وتؤكد قصيدة "بحر الصباح" أن الطبيعة ليست موضوعًا فنيًا مفروضًا بالقوة، حيث تقلصت صورتها إلى ممارسة تقليدية عادية، ويتجه الفن صوب العالم الداخلى للشاعر، ومع التغير فى الموضوع، تصبح اللغة الوصفية- التى قدمت العالم الخارجى على نحو واقعى- عاجزةً عن التعبير عن الصراعات والأحلام والتأملات الداخلية للفرد، ومع الطبيعة، تُستبعد اللغة من اهتمامات الفن، ويتحول التأكيد من الخارج إلى الداخل، حين يقوم الفن بكشف هذا العالم الخاص والخفى.

ففى قصيدة "بحر الصباح"، يتراكب الصراع بين الخطاب المحاكاتى والتعبيرى على ثنائية الداخل/الخارج والإنسان/الطبيعة، وتُبرز القصيدة ذلك الفاصل الذى يمنع المتكلم من المشاركة فى كلية الطبيعة، وهذا الإقصاء عما هو طبيعى يختلف بوضوح عن التناغم والكمال اللذين يسودان القصائد الأولى. فقصيدة "الشاعر وربة الشعر" المستبعدة- على سبيل المثال- تؤكد التضامن بين الشاعر والطبيعة، التى تجهز له باقات من الورود والنرجس ، وتتأكد هذه الوحدة أيضًا فى "تجاوبات مع بودلير"، التى تصور الطبيعة باعتبارها حديقة الشاعر المألوفة. وتَوَجُّه "بحر الصباح"- من حيث الموضوع- يتناقض مع توحد الشاعر بالطبيعة، الذى تعبر عنه بقوة القصائد الأولى، فالطبيعة- فى تلك القصائد- تلهم وتنير؛ ويتجلى وعى الشاعر ضمن محيطه. ومع ذلك فالعلاقة بين الوجود الفنى والطبيعى- فى قصيدة "بحر الصباح"- موضع شك جاد، إذ يفشل الشاعر فى تحقيق رؤية مباشرة لما هو طبيعى، وتتدخل همومه الخاصة، وأحلام يقظته، وذكرياته ، وخيالاته الشبقية لتحتل الفضاء الذى يفصله عن الطبيعة البليدة والكامدة.

إنهـا تلك العوامل الوسيطة التي تبرز فـي الجمـاليـة والفـن، تتغـير اهتمـامات الفن، ويتنحى الشيء الطبيعي- الذى كان مهيمنًا ذات يوم فى العملية الإبداعية- بفعل مجال آخر للتجربة، ولم تعد الطبيعة تلعب دوراً مركز الإحالة الرئيسى للفن، حيث أصبح الفن مضاداً للطبيعة، لا محاكاتي، وذاتي المرجعية، لم يعد يحاول نسخ العالم ، وكما توضح قصيدة "بحر الصباح"- بالفعل- يفتح الفن نافذةً على روح الشاعر ويكشف كينونته، فالعمل الفني ليس امتداداً للطبيعة (رغم أنه يستمد مادته الخام منهـا)، لكنه نتاج فنى للثقافة؛ إنه نتاج استخدام الوعى الذاتى للأدوات والتقنيات وتطبيق النظريات والمعرفة، وبذلك، فهو يمايز نفسه عن العالم الطبيعى بإبراز حرَفيته و"فنيته".

الفن والإحساس بالذنب

إن الاستقلال الذاتى المزعوم للفن عن عالم الظواهر، ورفضه التالى لمفهوم الواجب الأخلاقى والغاية التربوية لم يفلت من العواقب، فبنفيه لمكانته فى المجتمع، ورفضه المشاركة فى شؤونه اليومية، انسحب الفن إلى الداخل، وحرم نفسه- بالتالى- من أية أهمية، ولم يعد ممارسيه سوى بالتسلية. فلم يشأ الفن- ولم يستطع أن يفعل- سوى أن يكون جميلاً، وبالفعل، فعندما دُعى الفنان أواخر القرن التاسع عشر إلى التخلى عن وجوده المنعزل والانخراط فى صراعات المجتمع، رد بـ «لا» قاطعة، قائلاً إنه لا يريد أى احتكاك بالتاريخ. لقد هجر الحياة والفعل، وانسحب إلى فيلته الجميلة ليسلى نفسه بالأشكال؛ أصبح الفن لعباً.

وفكرة اللعب هذه أحد المواريث التى أسلمتها المثالية الكانطية لمفهومنا الحديث للفن، فمحاولة "كانط" عزل مجال مهمَل من التجربة الإنسانية، المجال الجمالى، ليصوره باعتباره موضوعًا للمعرفة، كانت ضروريةً تاريخيًا، إذ حررت حكم الذوق من الإطار السابق النفعى والأخلاقى الضيق ؛ لكن هذا التقصى للملامح الكامنة فى التجربة الجمالية أفضى- فى النهاية- إلى انفصال الفن عن الحياة، لقد هجر الفن العالم بحثًا عن واقع بديل يخلقه "اللعب الحر" للخيال، وبالفعل فقد حدد "كانط" الشعر كـ"مجرد لعب مسلٍ للخيال"، لا يسعى إلى توريط الفَهم (216 :1928) فالشعر ينغمس فى اللعب ؛

ولا يتوفر إلاَّ على انشغالات أخرى معدودة(٤)، وهذا الانقسام إلى عالم ظواهرى وآخر جمالى، الذى لا يسمح للأخير إلاَّ باعتباره لعبًا ، يفضى إلى ما يسميه "فرانك لينتريشيا" بجدل الإثم والشهوة: "الإثم لأننا ندرك انغماسنا فى الفن باعتباره مجرد لعب، إجازة من العمل الحقيقى فى حياتنا الفكرية والأخلاقية؛ والشهوة لأن الفكرة الجمالية إنما هى تمثيل لما نهفو إليه أبداً دون أن نناله فى الزمن الإنسانى – وهو ما لن يحدث أبداً"(42 :1980).

وإذا ما كان الفن يزدرى الحياة، إذا ما كان يقاوم حتى فكرة المسئولية، فكيف يمكن إذن أن يبرر وجوده المنغمس في ذاته فى مواجهة البؤس والعناء اللذين يمثلان مصير الكثيرين من البشر؟ وقد طارد هذا السؤال الفن منذ ابتدائه فى القرن الثامن عشر، كيف يدافع عن استمراريته المتبطلة، عندما ترجح الميزات الوهمية للفن الكفة بالكاد، فى مقارنتها بالمنفعة، كما لاحظ "شيللر" فى يأس، فالفن– بلا مفر، وبشكل حتمى– يقارن نفسه بالمنفعة، ومع إعلان استقلاله، يسقط ضحيةً لسلسلة من الثنائيات المستنزفة له (النظرية مقابل الممارسة، الفكر مقابل الفعل، الجمال مقابل الحياة، الداخل مقابل الخارج)، التى تلازم– بالضرورة– مفهوم الاستقلال، وعلى ما يشير "ديريدا" ، فقد أُضفِى الامتياز على الطرف الثانى من هذا التعارض فى الثقافة الغربية. فالفن– الذى ينتمى إلى الجزء الأول من هذا التعارض– هو الخاسر فى النهاية، لقد أصبحت وضعية الفن محل شك بوضوح، وهو تطور يعذب شاعر ما بعد الرومانتيكية، الذى يجد نفسه داخل هذا الإطار الثنائى، وربما كان سؤال "هولدرلين" الشهير فى " الخبز والنبيذ" التعبير الأول والأكثر بلاغة عن هذا القلق، أعنى سؤال "ما نفع الشعراء فى مثل هذا الزمن المعدَم؟"، وهذا السطر– الذى أورده "جورج سيفيريس" كمقدمة لديوانه "مذكرات على ظهر سفينة(١)"، والشعور المتكرر به فى نهاية رواية "

(٤) كما يقرر "إسرائيل كنوكس" بهذا الخصوص، فقد نجح "كانط" وتابعوه فى تقسيم الحياة إلى عمل ولعب ، إلى الفقير العامل والفني المتبطل. وكانت مذاهبهم الجمالية– استناداً إلى "كنوكس"– قد ظهرت في الوقت المناسب، من زاوية أنهم أشبعوا غرور البرجوازية الصاعدة، وأقروا احتياجها إلى ألاَّ يتعامل الفن مع الواقع بجفاف (75 :1958). ويورد "كنوكس" بيتًا شعريًا من افتتاحية "الفالونى - "Wallenstein" الحياة جادة والفن مرح"– الذى يمثل، من وجهة نظره، انفصال الفن عن الحياة، وتوحد الفن باللعب.

كابوت رايت يبدأ" لجيمس بيردى ("لن أكون شاعراً فى مكان وزمان مثل الحالى")، يسرى خلال الأدب ما بعد الرومانتيكى، مؤكداً إثم الشعر بسبب نزعته الوهمية(٥).

وخوف الفن من التناهة فى العالم أفضى إلى استجابات متناقضة أحياناً، وثمة محاولات "شيللر" و"شيلى" لا للدفاع فحسب، بل أيضاً لتوضيح الدور الجوهرى للخيال فى الثقافة، ومن الناحية الأخرى، هناك نفى الفن، الذى يمثله فى الأدب- أفضل تمثيل- إنكار "رامبو" الشامل والقاطع لفاعلية الشعر، ومطالبة "كافكا" غير المفهومة أبداً بتدمير مخطوطاته. وثمة كُتاب آخرون، من قبيل "ماياكوفسكى" و"كاريوتاكيس"، سعوا- من خلال الانتحار- إلى الخلاص من الفن والحياة، وبالنسبة لكفافى، فالشعور بالإثم- بفعل المميزات الوهمية للفن- يتخلل الكثير من النصوص النثرية والشعرية، رغم الإيمان العميق باستقلال الفن. ولأن كفافى تعقب- بلا هوادة- حذف الطبيعى من مجال جماله المثالى، كان عليه أن يقر فى النهاية أن اللعب وحده- خلال هذا الترديد- هو الممكن ، وبمتابعة الشعراء الآخرين فى القرن الثامن عشر، فى فصلهم الفن عن الحياة، فقد وضع الفن بالضرورة ضمن بنية تعارضية، ولم يكن هذا الأساس متيناً، إذ هدد التوتر المستنزف بين الخارج والداخل، بين النظرية والممارسة، بتقويض شعريته كلها، والنصوص التى يتم تحليلها فى القسم التالى تكشف محاولات الشاعر حل التناقضات الكامنة فى استقلال الفن.

يُلمح كفافى إلى هذه المسألة فى النصف الثانى من " الفن الشعرى" (١٩٠٢)، حيث يصوغ- على طريقة "شيللر" و"شيللى"- دفاعاً عن الفن، مبرهناً على دوره

(٥) مازال الأسئلة المطروحة فى هذه المقتطفات ذات أهمية لنا، بقدر ما نظل نؤمن بالاستقلال الجمالى والانفصال بين الفن والحياة. فعصرنا- على أية حال- هو عصر خيبة الأمل فى القوى الحافظة للثقافة الرفيعة. وتأمل إدانة "تيودور أدورنو" القاطعة لكل "ثقافة ما بعد أوشفيتز، بما فيها نقدها اللحوح"، باعتبارها هراء، وإحساس "جورج شتاينر" بالخسارة مع فشل القيم المتحضرة "فى تقديم مقاومة كافية للوحشية السياسية"(Adorno 1973:367; Steiner1969: 15). وبالنسبة لأدورنو وشتاينر، فقد فشلت الثقافة لأنها لم تمنع البربرية. ويعبر كل منهما عن شعوره بالذنب أو الكرب بسبب انكسار إيمانهما بالقدرة الخلاصية للثقافة. لكن يمكن للمرء أن يسأل عما يمنح الثقافة قوة الحماية؟ لقد ألقينا على عاتق الثقافة الرفيعة مهمةً بالغة السمو حقًا، لكننا إذ رفعناها فوق الممارسات الأخرى للحياة، فقد أضعفنا قدرتها الخاصة على القيام بواجبها. فخيبة أملنا فى الفن حتمها عزلنا الأصلي للفن عن الممارسة الاجتماعية، وإضفاؤنا الامتياز على التجارب الجمالية دون التجارب الأخرى.

الأساسي في المجتمع، وترتكز المقالة على دراسة كفافي لقصيدته "البيدق"(١٨٩٤) المنشورة بعد وفاته ؛ فوفقًا لكفافي تتناول هذه القصيدة "مجال النظرية المترجمة إلى فعل" لتمثل بذلك- في شكل شعري- التعارض القائم بين هذين الذ لبين، إنها استعارة رمزية تتخذ من مباراة في الشطرنج موضوعًا لها، وتقيم توازيا ، بين هذه المباراة والحياة، وعلى نحو خاص، تركز القصيدة على مصير أحد البيادق الذي يكافح للوصول إلى الطرف الآخر سالمًا؛ ومقصده أن يحيي الملكة، التي يمكنها آنئذ أن تحمي بقية اللاعبين، وما إن يتحقق هذا الهدف حتى يموت، ولغايات المقالة، يعلق كفافي على بيتين فحسب من نسخة أقدم للقصيدة: "هَكَذَا تَنْتَهِي المُحَاوَلَةُ السَّامِيَةُ/ هَكَذَا تَمَّت المُحَاوَلَةُ العَظِيمَةُ" يضيء هذان البيتان- كما يقول كفافي- المناقشة الخاصة بالعلاقة بين النظرية والفعل.

يبدأ كفافي تحليله بلفت الانتباه إلى التضحية النبيلة للبيدق، ملاحظًا أنه يقوم بتضحياته الخاصة، رغم أن أي فنان أو فيلسوف لن يقوم بمحاولات مماثلة، وتضع مكتشفاتهم الأساس لفعل البطل، لكن مشاق المُنظِّرين- على العكس من جهود البطل- تعتبر أقل قيمة، ويُساء فهمها، أو يتم تجاهلها على العموم، ويتمنى كفافي أن يحول البؤرة إلى المُنظِّر، ليكشف أن "الحياة النظرية، حياة الفنان أو الفيلسوف، لها أيضًا تضحياتها المريرة والطائلة"(1963C: 20)، وينتهي كفافي إلى أن المُنظِّر يتحمل الصراعات التي تختلف عن صراعات هذا البطل، لكنها- مع ذلك- تقدم مساهمةً عمليةً في رفاهية الآخرين، وبعد ذلك، يبحث طبيعة تضحية المُنظِّر، فجهد المُنظِّر- كما يقول- يتجلى في طرائقه وتعاليمه، التي تتحول إلى ممارسة على يد البطل، وتثمر من خلال تضحيته، ويلح كفافي على أن إمكانية هذا الفعل تم تصورها من جانب المُنظِّر، الذي- بدون فكره- "سيصبح البطل، الشجاع لكن العاجز عن التفكير، عديم الجدوى، بلا نفع للعالم"(ص٦٢)[٦]، ومهمة البيدق "أن يخضع للممارسة فعل اللاعب، لأنه قادر ومؤهل

(٦) يكرر كفافي هذه المسألة في ملاحظة عن عقوبة الإعدام، كتبت عام ٢٠٩١، تتضمن أنه يعارض عقوبة الإعدام لا لأن معارضته ستؤدي إلى إلغائها، بل- بالأحرى- لأنها يمكن أن تساهم في الوصول إلى هذه النتيجة، فلن تضيع كلماته عبثًا، إذ سيرددها الآخرون "أدرك أنني جبان، ولا أستطيع الفعل؛ ذلك هو السبب في أنني أتكلم فحسب ، لكنني لا أعتقد أن كلماتي بلا ضرورة، فسيقوم بالفعل شخص آخر. لكن كلماتي الكثيرة- كلماتي أنا الجبان- ستسهل عمله، إنها تنظف الأرض"(1983a:25.26).

لذلك. فالمُنظِّر مؤهل لعمل آخر، إنه يقدم معاناته فى أشكال أخرى"(ص٦٤)، هو فاعل الخير الذى يدين له الملايين بسعادتهم، ولهذا السبب يعتبر كفافى تضحيته أكثر فائدة، يصبح دور البطل- فى نهاية الأمر- بلا جدوى تقريبًا، إذ حتى بـــدون فعلــه، سيتحقق الخير المرجو فى النهاية؛ وفى المقابل، لا غنًى عن المُنظِّر لأنه يطور النظريات التى- وفقًا لها- يؤدى البطل دوره ، ويضفى كفافى الأولوية على النظرية، بالتطبيق على الفــن، إذ ترسى الشروط التصورية التى يصبح الفعل- فى سياقــهــا- ممكنًا وقابلاً للتحقق.

فى هذا النص- من خلال ما يبدو غالبًا تبريرًا تبسيطيًا- يشرع كفافى فى استكشاف العلاقة بين النظرية (وضمنها الفن) والفعل من أجل الدفاع عن الأولى ضد الأخير، وحل التوتر الكامن فى هذه الثنائية فى النهاية، فى هذا الصدد يمكن لهذا القسم أن يُعتبر "دفاع عن الشعر" الخاص بكفافى؛ إنه يقبل التحدى الذى فرضه الفعل فيما يتعلق بعدم ضرورية الفن ولاجدواه المزعومة؛ يبرئ كفافى الفن بالتأكيد على دوره الذى لا غنًى عنه فى تحسين المصير الإنسانى، ومع ذلك فرغم أن كفافى يبدو كأنه طرد خطر الفعل أساسًا بقمعــه والإعــلاء من قيمة الفــن، فلم يبحث أبدًا الصحة أو الصلاحية المفهومية للثنائية؛ إنه- ببساطة- يضفى الامتياز على أحد عنصريها، إن هذه الثنائية حقًا- كما ذكرنا من قبل- كامنة بنيويًا فى النسيج النظرى للجمالية. ولهذا السبب، فرغم أن كفافى- فى هذه المقالة- يجاهد لمواجهة وإزاحة تهديد الفعل، إلاَّ إنه لم ينجح تمامًا، إنها [الثنائية] تعود لتطارد وتخيف شعره، لتجدل نفسها فى الكثير من قصائده، وخاصةً "شبان سيدون (٤٠٠ م.)" و"داريوس" الشهيرتين، و"سيميون" المنشورة بعد وفاته.

فى قصيدة "شبان سيدون (٤٠٠ م.)" يتم تناول المشكلة باستراتيجيات مشابهة لتلك المستخدمة فى " الفن الشعرى"، وربما تمضى القصيدة- لما هو أبعد من المقالة- فى الاحتفاء بقيمة الفن ومهاجمة الأولوية التقليدية المضفاة على الفعل، على نحو متزامن، تدور القصيدة فى فيلاً جميلة فى "سيدون"، حيث ينصت خمسة شبان لممثل يلقى بعض إبيجرامات الشعراء الإغريق، "ميلياجر" و"كريناجوراس" و"ريانوس" ، وعندما يبدأ الممثل إلقاءه للإبيجرام التى يفترض أن "أيسخيلوس" قد كتبها كنقش لضريحه، ينهض أحد الشبان فجأةً ويعنف الكاتب المسرحى على كتابته مثل هذه

الأبيات البغيضة كوصية أخيرة إلى الأجيال القادمة. تقول إبيجرام "أيسخيلوس": "في هَذه المَقْبَرَة يَرْقُدُ أيسخيلُوس ابنُ إيُوفُوريُون، أثيني، مَاتَ في جيلاَ المُنْتجَة للقَمْح، ربَّمَا يُعْلنُ بُسْتَانُ المَارَاثُون شَجَاعَتَه الشَّهيرَة"(٧). وما يبدو أنه استثار رد فعل الشاب العنيف هو تمجيد النص لأيسخيلوس كمحارب، وإهماله لإنجازاته كمسرحي، ومن منظور "شبان سيدون" يعطي "أيسخيلوس" الانطباع بأنه يفضل أن يُذكَر- بالأساس- لشجاعته في الحرب، لا لتأليفه مسرحيات عظيمة، إنه إضفاء الامتياز الضمني- من جانب المسرحي- على الفعل، على حساب الفن، ما يستثير الشاب "المجنون بالأدب"، قبل كل شيء، ويحتل رد فعله المقطع الأخير من القصيدة بكامله:

"أنَا لاَ أُحبُّ هَذه الرُّبَاعيَّةَ أَبَداً.
فَمَشَاعرُ من هَذَا النَّوع تَبْدُو- إلَى حَدٍّ مَا- مُتَهَافتَة.
فَعَلَيْكَ- أقُولُ لَك- أن تُعْطي كُلَّ قُوَّتكَ لعَمَلك،
فَلتَجْعَلْه شَاغلَكَ كُلَّه.
لاَ تَنْسَ عَمَلَكَ حَتَّى في أوْقَات المحَن
أو عنْدَمَا تَقْتَربُ سَاعَتُك.
ذَلكَ مَا أنْتَظرُه ، وَأطَالبُكَ به -
وَلاَ تَصْرف من ذهْنكَ أبَداً
إنْجيلَ التَّرَاجيديَا الرَّائع -
أجَاممْنُـون ، برُوميثيُوس البَديعَة ،

(٧) النص اليوناني منشور في Cavafy(1936a: 11.99) والترجمة منشورة في Keeley and Sherrard(1972:224).

عُروض أوريسْت ، كَاسَّاندراَ ، وَالسَّبْعَة ضِدّ طِيبَة -

وَلأَسَجّلِ لِلتَّذَكُّرِ أَنَّكَ أيضًا حَارَبْت

- كَجُنْدِيٍّ عَادِي ، كَأحَدِ أفْرَادِ القَطِيع -

ضِدَّ دَاتِيس و أُرتَافِيرنيس ".

فى هذه الأبيات، ينصح الشاب المتحمس "أيسخيلوس" بالاّ ينسى أبدًا هذا العمل، حتى خلال معاناته واقتراب الموت، ذلك أن إبداع الفن هو أنبل هدف، ففشل "أيسخيلوس" فى إدراك ذلك هو ما استثار الشاب للدفاع عن مسرحياته؛ فبالنسبة للشاب، ينبغى للفن أن يظل الأسمى؛ ينبغى تكريمه ولابد من وجوده كشيء ذى أهمية عامة، وهو يؤمن بأن "المسرحيات الرائعة" لأيسخيلوس لها قيمة جوهرية أعظم من أعماله الشجاعة فى الحرب[8]، فالفن أكثر أهميةً من الفعل، حقًّا، ففى الرد القاطع للشاب السيدونى ، ليس فى الفن ما يدفع إلى الشعور بالذنب، طالما أنه يحتل- فى نظام قيمه- مكانةً رفيعة، فالثقافة ينبغى أن تحتفى بالعمل الفنى أكثر من الفعل، وبذلك فلابد من تذكر "أيسخيلوس" بفعل مسرحياته، لا بالشجاعة التى أبداها فى محاربة أعداء اليونان. ففى قصيدة "شبان سيدون(٤٠٠ق.)"، يتم الدفاع عن وضعية الفن مرةً أخرى، فيما يُمنح الفعل قيمةً ثانوية. ورغم تمجيد الفن، مع ذلك، يظل وجوده محل شك، إذ يبقى محكومًا بثنائية النظرية/ الممارسة. ومثلما فى " الفن الشعرى"، يؤيد الشاب ببساطة أحد طرفى هذه الثنائية بتأكيده أولوية الفن. ويعود هذا التعارض نفسه إلى الظهور فى قصيدة "سيميون"، حيث تتعرقل الجهود الأدبية لأحد السفسطائيين- بصورة أساسية- بسبب الفعل المطلق لسان سيميون ستيليتس، ذلك الرجل الذى عاش على قمة عمود لخمسة وثلاثين عامًا ليظهر إخلاصه للرب[9].

(٨) لا يخطر ببال كفافى أبدًا- بالطبع- أن هذا الإعلاء الكلي من قيمة الفن هو سمة لثقافتنا وحدها. فرغم أن القصيدة تدور خلال الحقبة الأخيرة من العصور القديمة، فإن القيم التي تعتنقها إنما هى قيم العصر الحديث. ويمكننا تمامًا إدراك أن "أيسخيلوس"، أو أيًا من كتب نقش الضريح هذا، قد اعتبر المشاركة فى معركة ضد الأعداء أجدر بالتمجيد من تأليف المسرحيات. ورد فعل الشاب الجريء يشي بالنزعة الجمالية.

(٩) انظر فى الفصل الخامس ملاحظات كفافى الشخصية على "سان سيميون"، وتأويله لقصيدة "سان سيميون ستيليتس" لتينيسون.

تتخذ قصيدة "سيميون" شكل مونولوج درامي يتقصى نتائج مواجهة الشعر للفعل المطلق، فالمتكلم، وهو سفسطائي، ومستمعه الضمنى "ميبيس"، مشتبكان فى مناقشة عارضة عن الشخصيات الشعرية الكبرى في سوريا المعاصرة لهما، ومع البيت الثالث، ينهى السفسطائى فجأة هذه المحادثة، عاجزًا عن الحديث عن الأدب فى هذه اللحظة:

سَأَدرسهُم ذَاتَ يَوْمٍ آخَر.

لاَ أستَطيعُ اليَوْمَ لأنِّى مُضْطَرِب.

لقد أصابه الانزعاج- كما يخبر "ميبيس"- من لقائه بسيميون والمتعبدين تحت عموده، بما زعزع- فيما يبدو- إيمانه بدراسة الشعر:

لَكِن يَا مِيبِيس، لِمَاذَا الحَدِيثُ عَن لِيبَانيُوس

وَالكُتُبِ وكُلٌّ هَذه التَّفَاهَات؟

مِيبِيس، بِالأمْس (وَقَد حَدَثَ بِالمُصَادَفَة)

وَجَدْتُ نَفْسِي تَحْتَ عَمُودِ سِيمْيُون.

فى هذه الحالة من الكآبة، يصبح السفسطائى مؤهلاً للتخلى عن الأدب، الذى يبدو تافهًا ومبتذلاً بالمقارنة بعظمة فعل "سيميون"، وهذا الفعل القائم على التضحية الذاتية الكاملة ، والإخلاص المطلق والإيمان الراسخ، قد دفعه إلى "الارتعاد" و"الارتعاش"، فصنيع "سيميون" يواصل تعذيبه، إذ يلفت انتباهه إلى تفاهة مساعيه، وبلا مفر، يضع السفسطائى تبطل وسلبية الأديب إلى جوار التزام وإخلاص القديس، مقارنة مستنزفة تؤلم السفسطائى وتغذى شكوكه فى تفوق الفن:

أرْجُوكَ ألاَ تَبْتَسِم؛ فَطُوَالَ خَمْسَةٍ وثَلاثِينَ عَامًا-تَأمَّل ذَلك-

شتَاءً وَصيْفًا، لَيْلاً ونَهَارًا، طُوَالَ خَمْسَةٍ وثَلاثِينَ عَامًا

كَانَ يَعيشُ ويُعَانِي عَلَى قِمَّةِ عَمُود،

قَبْلَ أن يُولَدَ كلانَا (أنَا فِي التَّاسِعَةِ وَالعِشْرِين،

وَلابُدَّ أنَّكَ أصْغَر مِنِّى)،

قَبْلَ أن نُولَدَ، تَخَيَّل ذَلِكَ فَحَسْب،

تَسَلَّقَ سيمْيُون عَمُودَه

وَظَلَّ هُنَاكَ مُنْذُ ذَلِكَ الحِينِ يُوَاجِه الرَّب.

فى رواية السفسطائى، يرمز "سيميون" إلى رجل الفعل البطولى والمطلق (من ذلك النمط الموصوف فى" الفن الشعرى")، والتضحية النهائية بالذات من أجل قضية نبيلة. ويمثل فعله "المحاولة السامية" التى وسمت تضحية البيدق فى قصيدة "البيدق"، وبطريقة مشابهة ، يقوم "سيميون"- عن طيب خاطر- بالمعاناة الأليمة ليحوز المطلق ويقدم الشهادة للرب ، وبالتناقض مع هذا الصنيع السامى، تبدو هموم السفسطائى الشعرية زائدةً عن الحاجة، ومغرقةً فى الذاتية، وهذا الإدراك يفجر البيت البارز الذى يعبر- أكثر من أى بيت آخر لدى كفافى- عن إفقار الفن، ولاأخلاقيته ونقصانه: "لَكن يَا ميِبِيس، لِمَاذَا الحَدِيثُ عَن لِيبَانيُوس/ وَالكُتُبِ وَكُلِّ هَذِه التَّفَاهَات؟"، فأية صلاحية لحياة من الكتب والشعر على ضوء فعل "سيميون" الرفيع؟ فبالمقارنة بالفعل المطلق ، يبدو الفن محدوداً، خاضعًا لإحساس الفن بالذنب، إذ- كما اتضح فى الفصل الثالث- يطمح أيضًا إلى المطلق، وفى القصيدة- مع ذلك- وبقدر ما يتصل الأمر بالسفسطائى، فشل الفن فى الوصول إلى هذا الهدف السامى، محكومًا بالبقاء فى ظل "سيميون"، مقهوراً بفعل فعلته العظيمة، وبالنسبة للفن، يصبح المطلق- مرةً أخرى- هدفًا مراوغًا ومنبعًا للشعور بالذنب. وعلى عكس " الفن الشعرى" و"شبان سيدون (٤٠٠م.)" حيث يُحَل الصراع مؤقتًا بين الفن والفعل ، يزداد هنا التوتر كثافةً بفعل الافتقار إلى أى ضَمان نهائى لتواصل الفن. وقد تزعزعت- فى قصيدة "سيميون"- الكثير من دعاوى شعر ما بعد الرومانتيكية، وبالذات تلك الخاصة بطبيعة الفن الاستقلالية ذاتية التغذية؛ دعاوى يفشل تبريرها للفن- الذى ينبع من وسائلها الجوهرية- فى إقناع السفسطائى. ولا يستطيع الكمال الجمالى إزاحة التهديد الذى يفرضه الفعل، ليتخلل القصيدة بكاملها إحساس بالإذعان، والإمكانية الحقيقية للفن والشعر معرضة الآن لشكوكية

أليمة[١٠]، والمقطع الأخير وحده- الذى يعود فيه السفسطائى إلى مسألة شاعر سوريا الرئيسى- يحرر الفن، ويمنع القصيدة من أن تتحول إلى تبرؤ منه:

لَسْتُ فِى مِزَاجٍ يَسْمَحُ لِى بِالعَمَلِ اليَوم-
لَكِن يَا مِيبِيس، أَظُنُّ الأَفْضَلَ أَن تُخْبِرَهُم بِذَلِك:
أَيًا مَا يُمْكِنُ أَن يَقُولَه السُّفسطَائِيُّونَ الآخَرُون،
فَأَنَا أَعْتَرِفُ بِلاَمُون
بِاعْتِبَارِه أَعْظَمَ شُعَرَاءِ سُورِيَا.

ومع ذلك فعلى ضوء الأسئلة السابقة التى طرحها السفسطائى عن مدى تواصل الفن وقيمته؛ فإن هذه السطور الختامية لا تدافع عن الفن بقدر ما تقمع- بعناد- التهديد الذى يواجهه، إن الصراع بين الفن والفعل لم يُحَل، بل تم تناسيه فحسب، وفى الأبيات الأخيرة من قصيدة "سيميون"، يفشل الفن فى استعادة مجده ، ويتقبل نفسه باعتباره تمرينًا بلا قيمة يمارسه أفراد مذنبون ومغتربون.

(١٠) هذا الاهتمام بإمكانية الفن وقابليته للحياة- الذى تعبر عنه هذه القصيدة وغيرها- يمكن مقارنته بأفكار مشابهة مسجلة فى نص مكتوب عام ١٩٠٢، ونشر بعد الوفاة . وثنائية النظرية/الفعل- الفن/الفعل موجودة فى هذه الملاحظة، يقرر كفافى أنه إذا ما أراد، فيمكنه أن يصبح طبيبًا أو محاميًا أو اقتصاديًا أو مهندسًا عظيمًا، شريطة أن يكون لديه الوقت للدراسة، والأهم إرادة هجران الأدب ، بذلك يلمح كفافى إلى أن الأدب وحياة الفعل مانعان بصورة متبادلة، ويتلاعب كفافى بفكرة التخلى عن الأدب من أجل "الحياة العملية" رغم إدراكه أنه بدون جهد عظيم- "يكسر" روحه- لن يكون قادرًا على اقتلاع "شوقه البالغ" إلى الأدب، ويكتب كفافى: "إن ضعفي- أو قوتى، إذا ما كان للمرء أن يدعى أن للعمل الأدبى قيمة- ليست فى القدرة على هجران الأدب، أو- لمزيد من التحديد- الإثارة المتعة للخيال"(1983a: 23). تنطوى هذه الملاحظة الخاصة على الكثير من المسائل المطروحة فى " الفن الشعرى" والقصائد السابق تحليلها فى هذا الفصل، فيما يتعلق بالتعارض بين الفن و"الحياة العملية"؛ وهذه الثنائية- كما تشير الملاحظة- قد تفضى إلى رفض الأدب، لكن ينبغى الإشارة إلى أن لا كفافى ولا المتكلمين فى القصائد الثلاثة يتبرأون من الشعر، إنهم يتألمون مما يشهدونه من عدم فاعلية الشعر الاجتماعية، لكنهم يواصلون الكتابة، ويعبر كل نص عن الشك فى الإمكانية الحقيقية للشعر/الفن، لكن كلاً منها ينتهي إلى تبرير الفعل الشعري/الفنى. ورغم أن الجميع لا يظل على نفس الحماس للشعر- شأن الشاب السيدونى فى "شبان سيدون(٤٠٠م)"- فما من أحد يمنعه من أن يقول لا مطلقةً للفن.

وتعالج قصيدة "داريوس" مشاكل مشابهة تتعلق بمكانة الفن فى العالم. والشخصية الرئيسية– الشاعر "فيرنازيس"– يجمع مادةً لقصيدته الملحمية عن الملك "داريوس"(٥٢١–٤٨٦ ق.م)، وعندما يوشك على إكمال أخطر أجزاء الملحمة، يندفع رسول بأنباء مشئومة تترك "فيرنازيس" أبكم– لقد عبَر الرومان حدود "كابادوشيا":

صُعِقَ الشَّاعِر. يَا لَهَا مِن كَارِثَة

كَيْفَ يُمْكِنُ لِمَلِيكِنَا العَظِيم

مِيثْرِيدَاتِيس، دِيُونِيسُوس وإِيفبَاتُور،

أَن يُزْعِجَ نَفْسَه بِقَصَائِدَ يُونَانِيَّة الآن؟

فِى مُنْتَصَفِ الحَرْبِ– تَأَمَّل فَحَسْب، قَصَائِد يُونَانِيَّة

تقطع الحرب عمل الشاعر، وتطيح بآماله فى تنصيب نفسه فنانًا وإخراس ناقديه. ومثلما تكشف المناقشة السابقة للقصيدة (انظر– فى الفصل الثانى– "المتلقى باعتباره مستقبِل ومفسر النصوص")، فخلال غزو "كابادوشيا"، لن يبدى الملك أدنى اهتمام بالشعر اليونانى، ويأمل "فيرنازيس" ألاَّ يكون هذا القطع سوى نكسة دنيا لخططه العظمى ، ويعترف– مع ذلك– بأن الرومان ربما ينتصرون ويرسخون أنفسهم حكامًا جدداً، مطيحين بميثريداتيس، ويخشى "فيرنازيس" من أن المنتصرين لن يشغلوا أنفسهم بملحمة عن أحد أسلاف الملك المهزوم. وفضلاً عن ذلك، فسيقدم الرومان عادات وإجراءات وخطابات أدبيةً أخرى ،ونظامًا جديداً للرعاية، وفى ظل هذه الظروف، تتقلص للغاية فرص نجاح "فيرنازيس"؛ إنه يدرك– منذ البداية– أن جهوده الشعرية قد آلت إلى اللاجدوى بفعل الحرب.

وفى قصيدة "داريوس"، يتجاور الشعر– مرةً أخرى– مع الفعل الذى يتفوق عليه فى هذه الحالة؛ فالقوى التى تقود إلى– وترافق– هذا الحدث التاريخى الخطير تهزم الشعر وتنحيه جانبًا ، ومثلما فى قصيدة "سيميون"، تصبح كتابة الشعر تمرينًا سخيفًا وبلا قيمة غالبًا ، مثلما توحى بحق صيحة "فيرنازيس" المتحيرة–"فِى مُنْتَصَفِ الحَرْبِ– تَأَمَّل فَحَسْب، قَصَائِد يُونَانِيَّة" .هذا التعجب الأليم الذى يُذكِّر بجملة السفسطائى "لِمَاذَا

الحَدِيثُ عَن لِيبَانيُوس وَالكُتُبِ وَكُلٌّ هَذِه التَّقَاهَات؟"، ينطق بخوف الشعر من فقدان أهميته ومصداقيته، فوسط الموت والدمار أي معنى لتأليف الشعر؟ هل للشاعر أن ينسحب إلى مكمنه ليبدع قصائد جميلة، فيما يموج العالم في الخارج بالحرب؟ أيمكن أن يتجاهل العنف والظلم خارج نصه السحرى؟ تلك هى الأسئلة الجوهرية التى تطرحها القصيدة ، إلاَّ إن "فيرنازيس" نفسه يأبى الإذعان للهزيمة، لأنه– رغم اعترافه بعبث جهوده– يعتنق نفس الأفكار التي كانت تشغله في البداية: "لَكِن خِلاَلَ كُلِّ عَصَبِيَّته، وكُلِّ الفَوَرَان،/ تَأتِي الفكرَةُ الشِّعْرِيَّةُ وَتَمْضِي بِإِصْرَار". ورغم أن الإمكانية الحقيقية للشعر– على المستوى التاريخى– محل شك عميق، إلاَّ إن وجودها بالنسبة للشاعر قد تأكد إلى حدٍّ ما، لكن هل يحرر "فيرنازيس" المهمة الشعرية، أم– شأن سفسطائى قصيدة "سيميون"– يتناسى ببساطة الدلالات الضمنية للأسئلة التى طرحها بنفسه؟ لن يتغير الشرط التاريخى لصالحه، رغم انزلاقه إلى فقدان الذاكرة؛ بمعنى آخر، لم يُحَل الصراع الكامن فى ثنائيات الفن/الفعل والنظرية/الممارسة؛ إذ ما تزال القصيدة تحتل مكانها ضمن هذا التصنيف التعارضى، ويظل هذا الفعل المطلق ينتاب الشعر.

تلفت هذه القصائد الثلاث الانتباه إلى مسألة العزلة الجمالية بكاملها، التى تمثل– مثلما أوضحت هذه الدراسة– أحد المفاهيم الرئيسية لدى كفافى، فالفن يدعو إلى الانسحاب من العالم إلى مملكته المستقلة الخاصة، التى صنعها الخيال، إنه يفصل نفسه عن الحياة فى مطاردته للشكل الخالص، وهو ينكر وظيفته التمثيلية السابقة، ومثلما كشفت هذه المناقشة، مع ذلك، فعزل الفن عن الحياة لم يُكتب له النجاح، ولم يخل من العواقب، ومعارضة الفن لانغماسه فى العالم تنجم عنها مشاعر النقصان والانقطاع والتفاهة، وهى– فى المقابل– ما يدمر أساس الاستقلال الجمالى، إحدى الدعاوى الأكثر جوهرية لفن ما بعد الرومانتيكية، تسائل هذه القصائد وجود الشعر، لأن الشعر ذاته يشعر بالذنب لاستعلائه، إن "الفكرة الشعرية" حرون؛ إنها ما تزال "تجيء وتمضى" بين التافه والسامى، بين المفهومين المتناقضين لها.

وكان من المستحيل– بالنسبة لكفافى– الهرب من هذا التصنيف التعارضى، حيث تشكل عزلة (وتقديس) الفن أحد الاعتقادات الرئيسية فى شعريته، وقد فشل كفافى فى هزيمة هذه المشكلة، لأن تلك النصوص، رغم محاولة حل الصراع بين الحياة والفن،

ما تزال تؤكد فكرة التمايز الجوهري للفن، وإذا ما كان للمرء أن يؤمن باستقلال الفن، بما يشكل- إلى حدٍ ما- مجال تجربته الخاص المنفصل عن المجالات الأخرى للحياة، فسيجبر إذن على العيش مع هذه المآزق الأخلاقية، وربما يكمن الملاذ الوحيد في بحث الفكرة الحقيقية لانفصال الفن عن الحياة، وهو الحل الذى اقترحته الطليعة التاريخية، ومثلما أوضح "بيتر بيرجر" في عمله " نظرية الطليعة"، فقد حاولت حركات من قبيل الدادائية والسيريالية والمستقبلية تفكيك مؤسسة الفن- تنظيمها المادي، وأيضًا الخطاب الذي يدركها باعتبارها مستقلة- بلفت الانتباه أولاً إلى طبيعتها المؤسساتية العميقة. ويقرر أن الطليعة قد انقلبت ضد كل من جهاز التوزيع الذي تعتمد عليه الأعمال الفنية ، ووضعية الفن في المجتمع البرجوازي على نحو ما حددها مفهوم الاستقلال (22 :1984). فالأعمال الطليعية- من قبيل أعمال "ديشامب" جاهزة الصنع- قلصت المسافة الفاصلة بينها وبين الممارسة الاجتماعية، إذ كانت أشياء للاستخدام اليومي تنتج على نطاق واسع ، وعلى هذا النحو، جاهدت الطليعة لنزع القداسة عن الفن، وإعادة دمجه في الممارسة الاجتماعية اليومية، وإعادته- مرةً أخرى- شيئًا ضمن أشياء، وفي النهاية، فشلت الطليعة لأنها قدمت نقدها مستخدمةً لغة الفن ، فاندمجت- بذلك- في المؤسسة التي كافحت من أجل هدمها.

لم يشارك كفافي في هذه الاستراتيجيات الراديكالية والبلاغة المقاتلة لهذه الحركة، فعمله يكشف تلك المرحلة من تطور الفن عندما استدار إلى الداخل وانهمك في نقد ذاته، وتتخذ الكثير من قصائد كفافي "انفصال" الفن عن الحياة موضوعًا لها، وانقطاعها عن أي شيء لاجمالي ، والقصائد التي سبق مناقشتها في هذا الفصل تتناول عواقب استقلال الفن، وتسعى- إلى حدٍ ما- إلى حل متاهة الفن الأخلاقية، ويدافع كفافي عن الفن ضد النقد الخارجي؛ ويؤكد تمايزه، وتنتهي كل من القصائد الثلاث بدفاع عن إطلاقية الفن والتماس تبرير وجوده، ورغم إدراك كفافي لعنَّة الفنان، وانعدام الفاعلية الاجتماعية للفن، فإنه لا يعتبر المأزق الأخلاقي للفن نتيجةً مباشرةً لانعزاله الاختياري ، وباعتباره أحد الممارسين المخلصين للحداثة الأوربية الرفيعة، فإنه ينتقد تقاليده الجمالية الموروثة ويقدم نماذج جديدة للكتابة، لكنه لا يصل بنفسه إلى حد تقصي استقلالية الفن المزعومة، ومن بين هموم كفافي الكبرى، لا يفلت من إنعام نظره الدائم سوى الفن.

لكن ذلك لا يقدم الصورة كاملة، فرغم أن الاستقلال الجمالي يشكل عنصراً أساسيًا فى شعرية كفافى، إلاَّ إنه لا يحدد- بحال- شعريته بكاملها. فكما أوضحنا فى الفصلين الثانى والثالث، ثمة نظرية أخرى تشكل شعريته، نظرية تؤكد على تاريخية الفن، وتشير إلى العوامل الاجتماعية المؤثرة فى إنتاج الجماليات، فى هذه الحالة، يعتبر الفن مفهوماً مشروطًا على نحو اجتماعي، وعلى العكس من الطليعة، لا يسعى كفافي إلى مهاجمة أو نفى الفن، بل فهمه فى كل تعقيده، فما يتخلل قصائده ومقالاته وملاحظاته هو الاحتياج الملح للإمساك بمعناه.

خاتمة

مع تأمل تعقيد شعرية كفافى وتعدد أبعادها يصبح من الخطأ فرض نظرة واحدة على محاولات كفافى الإبداعية والخصبة من أجل إدراك معنى الأدب والفن ، وتجسيد هذا الفهم فى كتاباته، وإضفاء الطابع الدرامى عليها كموضوع، ولهذا، فلا يمكننى الوصول إلى خلاصة دون تلخيص ملائم لشعرية كفافى، ورغم سهولة القول إن النزعة الجمالية تصف شعريته على نحو أكثر دقة، إلا إن هذا التحديد سيكون اختزالاً فظًا لفكره، لقد عانى كفافى- أحيانًا- الكثير من المناهج المتضاربة، مستعيراً أفكاراً من مصادر متنوعة، فى محاولة لتحديد نظرية شعرية، وعلى ذلك فشعريته لا تُسلِم نفسها بسهولة للأفكار الإجمالية، والنموذج الذى اقترحته هو أداة لتنظيم آراء كفافى عن الأدب والفن، ورغم أن الشعر كان هَم كفافى الرئيسى، لا صياغة نظرية متسقة عن الأدب، فإن الطريقة التى كسر بها شعره أُلفة الكتابة اليونانية التقليدية تكشف أنه كان ناقداً داهيةً أيضًا، لقد أمعن النظر نقديًا سواء فى شعره- من بين مائة قصيدة كان يكتبها عادةً فى العالم يكن ينشر سوى حفنة- أو فى القرابة التى اشترك فيها مع التراث اليونانى والأرضية الأوربية الأكثر عمومية، ورغم افتقار عمل كفافى إلى الكثير من النصوص النثرية التى تتناول- بوضوح- قضايا نظرية، إلاَّ أن أعماله تكشف اهتمامًا عميقًا بالشعرية، ذلك- فى اعتقادى- ما يفسر وضعية كفافى الراهنة باعتباره واحداً من أعظم المراجعين revisionists فى الأدب اليونانى الحديث.

لقد أحجمت- فى هذه الدراسة- عن مناقشة علاقة كفافى بالتراث اليونانى، فهذا الموضوع يستحق- فى ذاته- دراسة كاملة؛ إذ كتب كفافى الشعر باللغة اليونانية، وضمن نطاق الأدب اليونانى، وقد أسقطت النظر فى هذا الموضوع، من أجل التركيز- كليةً- على اكتشاف شعريته ، التى- فيما أعتقد- يمكن فهمها على نحو أفضل ضمن السياق الأوربى، وقد التفت كفافى إلى الأدب والجماليات الأوربية لأنهما قدما له الموقع الممتاز الأكثر فاعليةً لرؤية الكتابة اليونانية، فالهامشية- كما رأيناها- مرتبطة، فى الحساسية الحديثة، بالإبداع والابتكار، وكتابة الشعر- على ما أكد كفافى- تجبر الفرد على اتخاذ شخصية اللامنتمى، والتوجه إلى أوربا- فى زمن الوطنية المتقدة فى اليونان- سمح لهذا الكاتب المثلى جنسيًا- البرجوازى الصغير المنحدر من

أرستقراطية القسطنطينية التى تعيش فى أطراف العالم اليونانى- باكتساب التهكم الضرورى من الأدب اليونانى.

ووقت أن كان كفافى يطبق التقنيات الحداثية في الشعر، ويصوغ كتابةً واعيةً بذاتها، ويكتشف معنى الأدبية، كان المجتمع اليونانى يطالب بأدب وطنى يضع اليونان- لا الفن- كموضوع إلزامى للفنان، كانت اليونان- عند بداية القرن- ماتزال تبحث عن هوية وطنية، لتتوقع- بالتالى- من شعرائها المشاركة فى تحديدها، وكانت الأيديولوجيا الرئيسية التى تحدد مهمة الكاتب، هى النزعة الوطنية، لا- كما فى حالة كفافى- الجمالية ، فقد احتفى الشعراء بالنزعة اليونانية لا النزعة الجمالية؛ فالمجتمع اليونانى كانت تجرفه الأحلام التى ألهمتها " الفكرة العظيمة Megali Idea" التى تعنى أن الأمم الحديثة النشأة سترقى القمم التى أرساها أسلافها القدماء، وتعيد امتلاك أراضى الامبراطورية البيزنطية، فى هذا السياق كان الشعر والنثر يعتبران أداتين فى بناء هوية وطنية. كانت النصوص الأدبية تتم قراءتها وفهمها ومناقشتها من منظور هذه الغاية، ولا يعنى ذلك أن المجتمع اليونانى كان- إلى حدٍ ما- أقل تطوراً من المجتمع الأوربى؛ لكنه كان يواجه مشاكل تختلف عن مشاكل أوربا الغربية ، فالهوية كانت ماتزال قضيةً مزعجة، ينبغى التوصل إلى حل لها قبل أن يوجه الشعراء والروائيون والنقاد والصحفيون والمعلمون اهتمامهم- كليةً- لقضية الفن.

كان كفافى بالطبع- وهو يعيش فى الإسكندرية- منفصلاً عن هذا الوضع ، فلم يواجه الجدالات مباشرةً، وانخرط فى هذه المناظرات بنقد كل من النهج المعاصر والاتجاه الذى اتخذته الكتابة اليونانية ، وبدلاً من هدهدة قارئه بصور أثينا القرن الخامس، قدم له كفافى انهيار القوة الإغريقية و"انحطاط" روما، وحينما قَبِل غالبية شعراء أواخر القرن التاسع عشر باللغة الديموطيقية لغةً أدبية لليونان، تحدى كفافى- عن قصد- العُرف بالكتابة بكل من الديموطيقية والفصحى، وكتب قصائد نثريةً خاليةً من الملامح التقليدية الغنائية، فشعره- كما تشكَّى "تيموس مالانوس"- كان يمشى بدلاً من أن يرقص، وصدم كفافى متلقيه أكثر بتصويره الاستفزازى وغير المتحفظ للمثلية الجنسية.

وبكل طريقة ممكنة، وضع كفافى شعره على النقيض من الكتابة اليونانية المعاصرة، وربما كانت أكثر مآثره اجتراءً هى وضعه الشعر ذاته كأحد الهموم

الأساسية لمشروعه ، فى زمن لم يكن الأدب قد تطور بعد فى اليونان إلى مؤسسة مستقلة، وكان الخطاب الأدبى حديث النشأة. وطالب كفافى قارئه بأن يدرك الأدب باعتباره شيئًا فى ذاته، حينما كانت النصوص الأدبية ما تزال تُعتبر جزءًا من مناقشة الهوية واللغة الوطنية، كان هذا تحديه لأقرانه من الشعراء والنقاد، وربما يكمن فى ذلك الشذوذ الحقيقى لكفافى ، إذ قرر الحديث عن الفن حينما لم يكن للفن وجود بعد فى اليونان.

وفى معارضته للتيارات السائدة فى اليونان، فقد عارضهم بما يمثل فى اليونان مدخلاً جديداً للفن الشعرى، ولذلك، وللأسباب السابق ذكرها، فقد تعرض شعره للاستنكار فى اليونان؛ إذ تعارض كل من أسلوبه وشعريته مع التقاليد السائدة فى كتابة وقراءة الشعر، وببساطة، لم يكن هناك سياق سواء لعمله الشعرى أو لنظرياته الجمالية ، كان شعره بلا مركزية؛ لم يكن له مكان فى الكتابة اليونانية، واستبعد باعتباره انحرافًا: وصفه "د. تانجوبولوس" بأنه مبتذل؛ وكان– لدى "مالانوس"– "لاغنائى"؛ وأشار إليه الروائى "ثيوتوكاس" كنهاية عدمية ميتة، وبالنسبة لغالبية القراء المعاصرين كان شعر كفافى إما صعب المنال أو ذا مضمون انحطاطى. ولهذا فقد ظل شاعراً موضع جدل لسنوات طويلة، وكما يلاحظ "م. جورجيو" فى مقالة تتناول الطبيعة العدائية للنقد الكفافى المبكر، "يبدو أن النقد اليونانى– حتى حوالى عام ١٩٣٠– كان يجيب على السؤال التالى فى استفتاء عام: هل كفافى شاعر أم لا؟"(Epitheorisi Tehnis1963: 654). وما هو دال أن الجدل لم يدر حول ما إذا كان شعر كفافى جيداً أم رديئًا، بل عما إذا كان يمكن اعتباره شعراً، أصلاً.

ولم يصبح استقبال شعره أكثر تعاطفًا إلا بعد ما تغيرت معايير الذوق لتتكيف مع الشعر الطليعى، وفى هذا الصدد فقد لعب دوراً هامًا تدخل "جريجورى زينوبولوس" المحرر والأديب ذو النفوذ لصالح شعر كفافى، أما التأثير الأكثر حسمًا، فقد نتج عن جهود نقاد وشعراء من قبيل "تيلوس أجراس" و"الكيس ثريلوس" لتأسيس سياق يتبنى الحداثة فى اليونان، وكان لهذه التغيرات فى القيم الأدبية التى حققها هذا الجيل أن تمكّن شعر كفافى من التوجه نحو مركز المرجعية النقدية، وخاصةً على النحو الذى وصفه كفافى فى مقالته "تأملات فنان عجوز" (ساهم شعر كفافى نفسه فى هذا التحول للأدب اليونانى)، وتكمن النتيجة الآن فى اعتبار كفافى– على نحوٍ عام– واحداً من

أعظم الشعراء المبدعين فى القائمة اليونانية، فيما ندُّه وغريمه الأساسى "بالاماس"- الذى اشتهر ذات يوم بأنه أعظم الشعراء الأحياء فى اليونان- يعانى من الإهمال الحميد.

وتقدم النظرة الحميمة فى شعرية كفافى نفاذ بصيرة فى مجرى شعره، من خلال تراتبية النصوص الأدبية اليونانية، وتكشف أيضًا أبعادًا مختلفة للعمل نفسه، فالشعرية ليست الموضوع الوحيد لشعره ولا مفتاح الوصول الأوحد له، إنها تشكل- ببساطة- بُعدًا واحدًا رئيسيًا من أبعاد عمله ، ولدى كفافى- بما يشبه الشاعر الراسخ فى قصيدة "داريوس"- أنه خلال كل "التوقد" وكل "الفَوَرَانِ .. تَأتِي الفِكرَةُ الشِّعرِيَّةُ وَتمضِي بإِصرَار"، وربما لم يستكشف شاعر يونانى آخر- خلال شعره- موضوع الشعر على مثل هذا النحو الشامل، وما من عمل شعرى يونانى آخر يمعن النظر- إلى هذه الدرجة- فى الشعرية، وليس هناك سوى شعراء أوربيين قلائل ممَّن يتخطون جهد كفافى العميق المكرس لتفسير الأساس الذى قامت عليه مهمته كشاعر.

شعرية كفافى

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء	مارتن برنال	ت: بإشراف أحمد عتمان
١٧- مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	بيتر ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢-	السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت . حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت . أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دى ثرباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا مج ١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت . إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلي
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	چوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلي السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت . أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : علي عبدالرؤوف البمبى
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسي
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جي آنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامي الكنوجي	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت: إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت: حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت: زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت: مجموعة من المترجمين
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت: نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت: سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت: محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت: شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت: شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت: شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	ت: بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	ت: هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	ت: محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت: أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لوريتزو فيلشس	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت: جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويايا	ت: حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت: محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	ت: إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت: سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	ت: محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ت: ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت: فتحى العشرى

١٨٤- القاهرة . حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت. دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت. عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت.إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزرْج علوى	ت.علاء منصور
١٨٨- موت الادب	الفين كرنان	ت.بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	پول دى مان	ت:سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت:محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت: مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بيك جـ١	زين العابدين المراغى	ت:محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت:محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت: ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت:محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت:أشرف الصباغ
١٩٧- الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	ت:ابراهيم سلامة ابراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت: جمال احمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت: فخزى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفسلفة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت: أحمد محمود هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت: أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علما جديدا	جيمس جلايك	ت: على يوسف على
٢٠٧- ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت: محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	ت: سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت: محمد محمود محى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٧- عولة السياسة العالمية	جون بايلس و ستيث سميث	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
٢١٨- رايولا	خوليو كورتازان	ت: على إبراهيم على منوفى
٢١٩- بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت: طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت: على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت: رفعت سلام

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٨٦٣٩ / ٢٠٠٠

Gregory Jusdanis

The Poetics of Cavafy

Textuality, Eroticism, History.

يمثل هذا الكتاب – فى الأصل– أطروحةً أكاديميةً، نال بها مؤلفها درجة الدكتوراه من إحدى الجامعات البريطانية . لكن الكتاب/ الأطروحة يقدم – منهجيًا – عددًا من الدروس الهامة ، نقديًا وثقافيًا ، التى قد لا تكون جديدةً معرفيًا فى ذاتها، لكنها جديرة بالاعتبار والتأمل العميق، فى علاقتها بواقعنا الثقافى عامةً، والنقدى على وجه الخصوص .

لا يدَّعى المؤلِّف – منذ العنوان حتَّى السطر الأخير– أنه يدرس «شعر» كفافى ؛ فهى مهمة يدرك صعوبتها الشديدة ، لتعدد أبعاد التجربة الشعرية ، التى يستحق كل منها دراسةً قائمةً بذاتها . ويكتفى بتقرير أنه يدرس أحد هذه الأبعاد فحسب ، «شعرية كفافى» ؛ لا عن تواضع ذاتى، بل عن إدراك موضوعى لما هو ممكن علميًا وعمليًا على نحوٍ جاد، بلا استعراض أجوف للعضلات .

يعرف الكاتب – هنا – دوره جيداً؛ فلا يمتطى النص إلى غاياته الذاتية، ولا يجعل منه مناسبةً للإفتاء والافتئات النقدى أو الاجتماعى أو الأخلاقى (ناهيك عن الدينى) ، كما لا يُسقط عليه تأملاته و «نظرياته» المتفاوتة .

إنه يدرس النص بحثًا عن البُعد المعين المشغول به، مدججًا بمعرفة شمولية وعميقة بكل ما كتبه الشاعر، شعرًا ونثرًا، وما تُرجِم وما لم يُتَرجَم من أعماله المتناثرة فى الزمان والمكان ، وما كُتب عنه باللغات المختلفة، وما كُتب فى الموضوع – كموضوع ، أو إحدى زواياه – منذ القرن الثامن عشر حتى الآن، والنظريات الجمالية منذ الرومانتيكية حتى التفكيكية. وهى معرفة تتجلَّى – بحثيًا – فى تأصيله للملامح المختلفة لشعرية كفافى، والمقارنة، وكشف العلاقات ، وإضاءة الجذور، بلا نزوع تعليمى أو استعراضى .